Victug

teatrul

PII
0584

1
1959

SUMAR

Pag.

ANUL AUTODEPĂŞIRILOR 1

A. Karaganov AUTORUL ŞI EROUL SĂU (I) 5

DE PE SCENĂ — ÎN VIAŢĂ

Gh. Ionescu-Gion AM ÎNCEPUT CU UN RECITAL DE POEZIE 14

Paul Sava DIN ÎNSEMNĂRILE MELE ZILNICE 16

*

Mihai Florea ÎNSEMNĂRI DESPRE PREZENŢA TEATRULUI ÎN ACTUL UNIRII 20

Emil Riman UNIREA ÎN PAGINI DRAMATICE 32

Mira Iosif CÎTEVA PROBLEME ALE TEATRULUI DE STAT DIN PLOEŞTI 37

Sică Alexandrescu UN CUVÎNT DESPRE PIESA LUI MIHAI BENIUC: „ÎN VALEA CUCULUI" 45

CRONICA

Semnează : *Andrei Băleanu, Florian Potra, Eugen Nicoară, Liana Maxy, Mira Iosif, C. Paraschivescu* 47

TEATRUL DE AMATORI 62

ACUM 125 DE ANI

Simion Alterescu PRIMA ŞCOALĂ ROMÎNEASCĂ DE TEATRU 63

Al. Andriţoiu O ZI LA INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ „I. L. CARAGIALE" 70

PUNCTE DE VEDERE

M. Radnev UN STADIU CARE POATE FI DEPĂŞIT 77

SEMNALĂM

UN MINIM DE SARCINI PENTRU O RODNICIE MAXIMĂ 81

ÎNSEMNĂRI 84

MERIDIANE 88

CĂRŢI–REVISTE 95

PII 0584

teatrul

ianuarie
1
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

ANUL AUTODEPĂȘIRILOR

Anul 1959 a intrat în viața omenirii triumfal cum nici un alt an n-a făcut-o de cînd omenirea își trăiește multimilenarele ei aspirații spre mai bine. Visurile ei cele mai cutezătoare și nădejdile către care s-a îndreptat, cu cele mai aprige eforturi, îi apar, în pragul acestui an, realitate posibilă, palpabilă. Comunicatul TASS din 2 ianuarie „Cu privire la lansarea unei rachete cosmice în direcția lunii" a risipit vechiul miraj al spațiilor astrale și mitul prăbușirii bătrînului Icar, preschimbîndu-le în certitudine ; în certitudinea forței de cunoaștere a minții omului, certitudinea puterii omului de a supune și transforma natura. Știința omului s-a arătat privirilor noastre uluite, ca un act de-a dreptul poetic. Iar poetul, îmbogățit de zestrea marilor cuceriri ale științei omului de azi, se simte irezistibil chemat să cînte, nu poezia marilor depărtări sau marilor iluzii, ci fața, și gîndul, și fapta actuală a acestui om. A acestui om care, trimițînd să se rotească în nemărginirea cerească planeta artificială cu fanionul glorios al Uniunii Sovietice, pornește din acest an să înalțe aievea pe pămînt fericirea cea mult visată a bunăstării generale și a păcii definitive între oameni : comunismul.

***

Cifrele de control ale dezvoltării economiei naționale a U.R.S.S. pe anii 1959-1965 — și dezbaterile ce au urmat la Congresul al XXI-lea al P.C.U.S. în legătură cu aceste cifre — vestesc marelui popor sovietic și marelui partid al lui Lenin trecerea lor în epoca construirii efective și rapide a societății comuniste pe șesimea de glob în care trăiesc. Ele vorbesc însă pilduitor și încurajator și tuturor celorlalte popoare ale lumii, și în primul rînd popoarelor care au izbutit să se rupă de lanțurile robiei și exploatării capitaliste și, pășind pe drumul indicat de învățătura lui Lenin, au intrat — constructoare ale unei vieți noi, libere — în lagărul de nebiruit al socialismului. Ele vorbesc poporului nostru muncitor, care în vara aceasta va măsura, după scurgerea a 15 ani de la insurecția lui din 23 August, drumul plin de eroice și înălțătoare înfăptuiri, străbătut, sub conducerea parti-

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

PIA 217/1

torul conținut de viață nouă, care-l întîmpină și-l înconjură, în forme potrivite, la înălțimea acestui conținut, în stare să dea acestui conținut expresia cea mai puternică, mai emoționantă, mai productivă. În aceste frămîntări, se înlătură o seamă de piedici și frîne care au întîrziat ori dăunat creșterii liniare a dramaturgiei noastre, a dramaturgiei construirii socialismului. E vorba de ispitele ideologiei și formelor artistice burgheze care și-au fluturat cînd și cînd aripile dușmane în procesul de creație al scriitorului ; de momelile spoite diversionist ale revizionismului cărora scriitorul și artistul nostru, dacă s-a ținut departe de ele, le-a simțit totuși boarea înecăcioasă. Partidul stă însă aproape de scriitor, de artist. Il ajută să vadă limpede, să deosebească ce se cuvine cîntat, de ceea ce se cuvine hulit. I-a pus la îndemînă concepția despre viață și despre lume, știința marxist-leninistă. Și această știință e și pentru artiști, busolă de orientare și armă de luptă.

Lucrări noi, bănuim multe și de valoare, sînt în curs de perfectare pe mesele dramaturgilor, pe „șantier“, cum se zice. Nădăjduim că ele vor răspunde cu cinste sarcinilor pe care partidul le pune dramaturgilor, și așteptărilor marelui, noului nostru public. Nădăjduim că ele vor marca, la 15 ani de la insurecția populară din 23 August, o piatră de hotar care să deosebească o perioadă a începuturilor, de perioada maturității teatrului nostru realist-socialist. Mai nădăjduim — în spiritul acestui triumfal început de an — că ele vor marca mărturia că au fost concepute și elaborate sub imboldul și înariparea nemăsuratelor izbînzi științifice ale omului, care a cucerit spațiul cosmic și care a deschis perioada de culme în viața omenirii, a construirii comunismului.

„t“

A. Karaganov

AUTORUL ŞI EROUL SĂU* (I)

În critica literară şi teatrală din anii trecuţi, ca şi din ultimele decenii, au putut fi întîlnite deseori îndemnuri la însuşirea metodei de creaţie, dar se vorbea mai rar despre dezvoltarea realismului socialist. În afară de asta, în multe cazuri, problema însuşirii metodei era tratată îngust, limitat, redusă la simpla preluare a unor elemente găsite, descoperite şi statornicite imuabil. Prin asemenea luări de poziţie ale criticii, se crea impresia că, prin însăşi naşterea noii metode de creaţie, toate problemele complexe ale artei epocii socialismului au fost rezolvate şi, ca atare, artistul putea să primească acum un răspuns dinainte pregătit la oricare dintre problemele născute în procesul muncii de creaţie.

Nu mai este cazul să subliniem cît de falsă era această impresie. Realismul socialist este o metodă vie în plină dezvoltare, al cărei tezaur se îmbogăţeşte cu noi date prin contribuţia oricărei personalităţi artistice puternice şi originale. Acest proces de dezvoltare nu cuprinde numai particularităţi şi procedee ; se îmbogăţesc şi se dezvoltă înseşi bazele ideologico-estetice ale literaturii şi artei sovietice, se nasc şi capătă rezolvare noi probleme teoretice şi de creaţie, în timp ce o serie de principii, dinainte cunoscute, îşi adîncesc şi îşi lărgesc înţelesul. Simpla repetare a unor răspunsuri din domeniul esteticii, de mult cunoscute şi intrate în uz, la întrebările pe care le naşte viaţa, aflată într-un proces de rapidă transformare, se potriveşte cel mai puţin realismului socialist. Departe de a minimaliza rolul căutărilor creatoare şi al spiritului novator în artă, realismul socialist le atribuie o importanţă deosebită.

Din acest punct de vedere, dramaturgia sovietică nu constituie o excepţie. Fiind prin însăşi structura ei o artă a înaltei concentrări şi ascuţimi, dramaturgia a exprimat, şi uneori mai limpede decît celelalte domenii ale artei, legile dezvoltării artistice a societăţii sovietice, evoluţia principiilor sale estetice.

Dramaturgia sovietică şi-a început drumul ca o artă inovatoare, revoluţionară. K. Treniev, B. Lavreniev, Vs. Ivanov şi ceilalţi creatori ai primelor opere importante în domeniul dramaturgiei nu au fost nişte nihilişti în raport cu moştenirea literară. Ei cunoşteau forţa predecesorilor lor şi învăţau de la ei. Dar ei mai ştiau şi altceva : că cea mai asiduă învăţătură se poate dovedi stearpă dacă ea nu se întregeşte prin ridicarea şi rezolvarea acelor noi probleme pe care le sugerează viaţa ; iar continuarea chiar şi a celor mai bune tradiţii ale trecutului poate deveni epigonism dacă această dezvoltare nu se îmbină cu căutarea unor noi forme artistice.

„A construi suflete — spunea K. Treniev la primul congres al scriitorilor — este cea mai grea şi cea mai de răspundere dintre construcţii, nu atît fiindcă aici, ca nicăieri în altă parte, se cere o mare exactitate şi, în acelaşi timp, o muncă trainică, cît mai ales, fiindcă... trebuie să creăm de fiecare dată ceea ce nu a fost, pentru că trebuie să creăm acel lucru unic, nerepetabil şi cu totul deosebit de ceea ce fusese creat înaintea noastră.

---

* Extrase din studiul cu acelaşi titlu, apărut în revista sovietică „Voprosî literaturî" (Probleme de literatură), nr. 4/1958. Partea a doua va apărea în numărul viitor al revistei noastre.

Cel mai înverșunat dușman al nostru este șablonul. Acolo unde se află șablonul, nu există o construcție de suflete, ci sabotaj. Tiparul în artă înseamnă începutul morții" *(Piese, Articole, Cuvîntări,* ed. Isskustvo 1952, pag. 568).

În articolele și cuvîntările creatorilor dramaturgiei sovietice, revine foarte des una și aceeași problemă : eroul nou, noul conținut, nu poate fi abordat cu modalități dramaturgice obișnuite și perimate. Revoluția a sfărîmat vechile hotare ale existenței individuale a omului. Luptîndu-se cu lumea proprietarilor care dezbinau oamenii, el a devenit un om al masei, al acelei mase care pășise într-o mișcare tumultoasă, în cadrul căreia erau create noi aliaje de relații și legături omenești, nemaiîntîlnit de trainice ; el a devenit un participant al evenimentelor care au schimbat în mod radical destinul istoric al popoarelor și statelor. Iar chipul acestei mase, drama acestui om nou trebuiau să fie integrate într-o acțiune tot atît de dramatică și de densă ca însăși viața.

Tocmai în schimbările istorice care au lărgit, pînă la dimensiuni necunoscute înainte, limitele vieții poporului, dîndu-i un avînt nou și un conținut înnoit, trebuie căutat izvorul patosului revoluționar al dramaturgiei sovietice, temeiul căutărilor ei novatoare. În același timp, aceste schimbări istorice creau și greutățile obiective ale închegării ei, în măsura în care este cu mult mai greu să parcurgi un drum necercetat încă, decît o potecă bătătorită ; *noul* istoric ridica în fața dramaturgilor probleme deosebit de complicate. Trebuiau găsite acele noi forme artistice în care să se cuprindă și avîntul nou al vieții poporului și evoluția psihologică individuală a omului concret care trăia momentul unei uriașe cotituri istorice ; chipul masei, dar și originalitatea caracterologică a indivizilor care constituie această masă.

În piesele apărute în anii imediat următori revoluției, linia de dezvoltare a subiectului se reducea deseori la o reproducere a tabloului exterior al revoluției : surprinzînd mersul evenimentelor, varietatea lor, autorii nu știau încă să arate cum se reflectă evenimentele în psihologia oamenilor și nu știau să dezvăluie, prin caractere omenești, esența și evoluția transformărilor istorice. Adesea, piesele acelor ani erau lipsite de închegare și proporționalitate între diversele părți și probleme. Uneori, timpul năvălea în paginile lor, frîngînd desfășurarea obișnuită a acțiunii dramatice, dînd naștere unui mozaic pestriț de scene și episoade.

Drept rezultat, dramaturgii se ciocneau deseori de cerințele regizorilor și actorilor, avînd de înfruntat și pe aceia care invocau legile artei scenice, ca și pe aceia care porneau de la obișnuință sau uneori, pur și simplu, de la un șablon teatral de mult înrădăcinat.

În asemenea cazuri, pentru un autor dramatic, cel mai ușor lucru de făcut este să-și adapteze piesa cerințelor teatrului. Numai că soluția cea mai ușoară nu este întotdeauna și cea mai înțeleaptă.

Cînd un dramaturg abordează marile evenimente și fenomene ale vieții sociale, el se lovește, aproape inevitabil, de contradicția dintre năzuința firească în asemenea cazuri, de a cuprinde toată bogăția vieții, și necesitatea de a transforma această bogăție într-o acțiune ce se distinge tocmai prin maxima ei concentrare și încordare dramatică. În procesul muncii de creație se desfășoară de aceea o originală luptă între scriitor și materialul cules : scriitorul caută asemenea forme de construcție artistică, care, păstrînd concentrarea specifică dramei, să-i permită a reconstitui multilateralitatea și complexitatea vieții, dezvoltarea ei, influența ei asupra caracterelor și motivarea acțiunilor eroilor dramei.

Contradicția la care ne referim nu se face simțită numai pe planul muncii teatrului cu dramaturgii. La începutul deceniului al patrulea, ea a dat naștere unei aprigi și îndelungate discuții între N. Pogodin, Vs. Vișnevski, pe de o parte, și A. Afinoghenov, V. Kirșon, pe de alta...

[...] Disputa dintre N. Pogodin și Vs. Vișnevski, pe de o parte, și A. Afinoghenov și V. Kirșon, pe de alta, a avut un conținut istoricește determinat.

Se desfășura primul cincinal.

Țara, pînă de curînd distrusă de două războaie chinuitoare, înapoiata țară a țărănimii mărunte, pășea pragul unei gigantice construcții care avea să-i aducă, după un răstimp de zece ani, gloria de a fi una din cele mai importante și recunoscute puteri industriale ale lumii. Scepticii aflați dincolo de granițele țării nu credeau în minunile promise de bolșevici. Dar cu toate acestea, minunile se săvîrșeau. Creînd noi uzine, stațiuni electrice, drumuri, omul se transforma și el, se dezvolta o nouă conștiință, luau naștere noi simțăminte. Țăranul, ale cărui interese în viață se limitau pînă mai ieri la linia hatului, a devenit un entuziast al Magnitkii[1]. Salahorul de ieri, dobîndind noi cunoștințe și experiență, se afirma drept maistru al muncii socialiste. Sub înrîurirea transformărilor petrecute în viață, oamenii au început să conceapă într-un fel nou însăși munca.

Se înțelege, acest fenomen nu avea nimic comun cu un proces chimic pur și nici nu-și putea afla oglindirea în salturile unei curbe dintr-o diagramă. Omul care încă de curînd punea mîna pe topor, într-o ceartă pentru un petec de ogor, nu putea „să se transforme“ într-o clipită. Construind o nouă uzină, el nu devenea, automat, un constructor conștient al socialismului, eliberat de rămășițele trecutului. Noul irumpea în sufletul său, luptînd împotriva vechilor concepții, obiceiuri și deprinderi.

În ce fel să fie reprezentate toate acestea în cadrul unei piese, pe scenă? Reieșea limpede necesitatea de a căuta forme noi, drame noi, și aceasta, nu numai pentru a reprezenta noile conflicte și contradicții, apărute în viață, dar și pentru a putea dezvălui noile sentimente.

Dramaturgia clasică studiase în cele mai mici detalii efectul pe care-l produc asupra omului asemenea stimuli ai energiei sale ca lăcomia și calculul rece. Aceeași dramaturgie a înfățișat într-o uimitoare varietate de nuanțe și forme de manifestare conflictele, faptele și sentimentele ce iau naștere sub imperiul egoismului. Este adevărat că în această dramaturgie au existat și eroi nobili, idealiști, care, disprețuind argintul, s-au manifestat ca iubitori de dreptate și libertate. Însă dramaturgia clasică nu putea să ne lase experiența dezvăluirii caracterului omului din masă, pe care revoluția l-a ridicat la o creație istorică conștientă și a cărui morală s-a format în procesul muncii colective. Nici cele mai bune piese ale deceniului al treilea al veacului nostru, deși au avut un rol important pentru dezvoltarea de mai tîrziu a dramaturgiei sovietice, nu au putut răspunde multora din problemele pe care le ridica în fața dramaturgilor primul cincinal.

Iată, deci, care a fost baza istorică pe care s-a desfășurat discuția despre căile și formele dramaturgiei sovietice.

Disputa noastră se duce în jurul problemei dacă trebuie să fii liniștit sau frămîntat în creație, scria Vs. Vișnevski. Afinoghenov și Kirșon pășesc pe un drum bătătorit, în timp ce noi căutăm unul nou. Ei își construiesc dramele pe dragoste, pe cînd noi afirmăm că forma, structura și intriga noii drame trebuie să fie profund sociale.

---

[1] Magnitka = centru industrial în Ural (*n. red.*).

În creația sa, ca și pe plan teoretic, Vs. Vișnevski a apărat principiile piesei monumentale, cu o largă cuprindere a evenimentelor istorice și zugrăvind, în toată măreția lor, transformările și procesele petrecute în viață. „Eu afirm din nou — scria el, împotriva tendinței persistente de a împinge tragedia epocii noastre între niște limite înguste — principiul dezvăluirii cuprinzătoare în timp și spațiu, a evenimentelor, a masei și a oamenilor din masă. Trebuie să-i înfățișăm în trăsături de pensulă mari, largi, plini de pasiune și freamăt. Cu pensulițele de acuarelă nu avem ce face acum, deoarece în oameni se produc de-a dreptul „procese de «furnal înalt»..." („Teatrul și dramaturgia", 1935, nr. 35).

[...] Care erau însă principiile pe care A. Afinoghenov le invoca oponenților săi? El (fiind sprijinit de V. Kirșon) considera că poziția lui Vișnevski și Pogodin ascunde pericolul îndepărtării de la compoziția unitară și concentrată a dramei, pe de o parte, ca și cel al disprețului față de psihologia omenească, față de viața lăuntrică a personajului, pe de altă parte, și astfel, într-un cuvînt, că în poziția celor doi există pericolul destrămării dramei.

Liric prin structura sa, Afinoghenov a năzuit spre o dramaturgie care să dezvăluie pătrunzător psihologia oamenilor, cele mai sensibile mișcări ale sufletului și ale sentimentului. El apăra cu convingere dreptul „vieții personale" de a căpăta loc în dramaturgia sovietică și sublinia importanța temelor inspirate de dragoste și familie, considerînd că piesele cu aceste teme pot să spună foarte multe despre epocă și, în același timp, să acționeze profund asupra gîndirii și sentimentelor spectatorului contemporan.

[...] Apărîndu-și concepția despre dramă, Afinoghenov scria că, în țara noastră, planurile măreței construcții au devenit o problemă personală a fiecăruia dintre participanții la această construcție și că în această problemă psihologia și cotidianul nu sînt nici pe departe menite să joace unul dintre ultimele roluri. Nu avem dreptul de a ne dezice de reprezentarea relațiilor dintre oameni din sînul familiei, pe temeiul că avem nevoie de drame sociale; la urma urmei, familia sovietică este o parte a societății și în ea se reflectă ca într-o picătură de apă salturile și schimbările sociale. Afinoghenov pleda pentru acea dramă care, prin „teme personale" și conflicte determinate de sentimente simple omenești, rezolvă marile probleme ale contemporaneității.

În disputa care a avut loc, și-a aflat reflectarea *dialectica obiectivă a dezvoltării dramaturgiei sovietice.*

Transformările sociale datorite revoluției, iar mai tîrziu, planurilor cincinale, nu puteau să nu genereze năzuința spre *o dramă monumentală de o largă respirație social-istorică.* Viața însăși naștea, ceas de ceas, conflicte „shakespeareene", pasiuni puternice, procese de „furnal înalt". Aceasta a și servit drept bază și teren pentru dramaturgia monumentală, intens romantică, a lui Vișnevski și pentru încercările lui Pogodin de a crea acele piese despre înfăptuitorii cincinalului, care să fie adevărate „studii" prin cuprinderea largă a bogăției vieții și, în același timp, intens dramatice prin acțiune, poetice prin atmosferă.

În același timp însă, viața demonstra cît de adînc înrădăcinat era interesul față de temele personale, cît și față de psihologia și sentimentele omenești, interes ce caracteriza tocmai dramaturgia lui Afinoghenov.

În acei ani, Partidul Comunist pășise la înfăptuirea unei sarcini deosebit de complexe: „Să îndepărteze rămășițele capitalismului din economie și conștiința oamenilor și să transforme pe oamenii muncii din țară în constructori activi și conștienți ai societății socialiste fără clase". Astfel formulase a XVII-a conferință a partidului această sarcină.

În aceste condiții, psihologia și sentimentele omului, transformările petrecute în sufletul său în timpul și sub înrîurirea procesului de înnoire socialistă a țării, care dintotdeauna au interesat literatura, nu puteau să nu atragă atenția activă a dramaturgilor. E firesc faptul că imensa temă a transformării omului a apărut sub diversele ei aspecte și laturi în opera multor creatori. Și e limpede că Afinoghenov, cu predispozițiile sale spre cercetarea proceselor sufletești și a celor mai sensibile detalii psihologice, era chemat să exprime, mai mul decît alții, *nota lirică* a dramaturgiei sovietice, tema lirică a „simplelor sentimente omenești".

Acestea au fost izvoarele istorice ale discuției.

[...] Importanța principială a acestei discuții pentru dezvoltarea realismului socialist în dramaturgia sovietică consta în faptul că ea a demonstrat *caracterul comun al orientării, unitatea ideologico-estetică a scriitorilor care rezolvau în chip diferit sarcinile lor artistice și surprindeau cu sensibilitatea lor, aspecte diferite ale realității.*

Nu fiecărui dramaturg îi este hărăzită universalitatea shakespeareană, aidoma de puternică și în scenele patetice de tragedie, și în momentele lirice sau scenele de comedie... Individualitatea creatoare a artistului, ce se manifestă în înclinațiile sale, deși îi dă foarte mult, îl și limitează oarecum. Afinoghenov eșua în piesele despre revoluție, piese în care încercase să înfățișeze în mod direct, în acțiunea scenică, măreția și amploarea evenimentelor istorice. La rîndul său, Vișnevski, care a adus în cîmpul dramaturgiei accentele unui patos de tribună și încordarea tragediei, nu stăpînea cu adevărat instrumentul finei analize psihologice. Și ar fi stupid să căutăm „calea de mijloc" între ei, adică acea armonie abstractă în care se topesc toate virtuțile diverselor stiluri și dispar toate lipsurile. Sarcina unui adevărat artist constă, după toate evidențele, nu în a-și înăbuși înclinațiile, ci, dimpotrivă, în a face cît mai multe descoperiri artistice în acel domeniu al artei și vieții spre care-l cheamă talentul său.

Astfel de descoperiri au făcut și Vs. Vișnevski, și N. Pogodin, și A. Afinoghenov, și V. Kirșon. O atare descoperire au reprezentat în domeniul lor *Baia* și *Ploșnița* de V. Maiakovski, *Platon Krecet* și *În stepele Ucrainei* de A. Korneiciuk, dramele psihologice și filozofice ale lui L. Leonov, lirica *Tania* de A. Arbuzov, piesele romantice ale lui M. Svetlov, *Luptătorii* de B. Romașov, *Un sondaj adînc* de A. Kron, *Un flăcău din orașul nostru* de K. Simonov, *Bătrînețe zbuciumată* de L. Rahmanov.

[...] Spre sfîrșitul celui de-al patrulea deceniu, acumulînd forță și experiență, dramaturgia sovietică a cutezat să creeze piese despre Lenin, lucru care. la începutul deceniului, putea părea pur și simplu fantastic... Și aceasta a însemnat victoria dramaturgiei pe un drum necercetat încă, a însemnat descoperirea unor noi posibilități și a unor noi orizonturi.

În procesul unor încordate căutări s-au format tradițiile dramaturgiei sovietice, s-a dezvoltat și s-a îmbogățit metoda ei de creație. Aceste tradiții s-au înmulțit în anii Războiului pentru Apărarea Patriei, în primul rînd datorită unor piese ca *Invazia, Oameni ruși, Frontul.* În anii de după război, pe scenele teatrelor au apărut lucrări care promovau pe prim plan tema muncii creatoare și a luptei împotriva dușmanilor acestei munci *(Makar Dubrava* și *Crîngul de călini* de A. Korneiciuk, *Fericirea* — după romanul lui P. Pavlenko —, *Într-un oraș oarecare* și *Inima nu iartă* de A. Sofronov, *Pe pămînt nou* de A. Kahhar, *Nuntă cu zestre* de N. Diakonov, *Argilă și porțelan* de A. Grigulis și altele). Paginile pline de dramatism ale luptei de clasă la țară, din anii și deceniile trecute, prindeau din nou viață în caracterele profunde și particularizate ale pieselor *Cîntă cocoșii* de Baltușis și *Pădure deasă* de I. Sceglov... Evenimentele și conflictele războiului ce abia lua sfîrșit retrăiesc în piese ca *Pentru cei de pe mare* de B. Lavreniev, *Vechi prieteni* de L. Maliughin...

Dar ar fi o vătămătoare autoamăgire și teamă de adevăr, dacă, alături de cele mai bune piese de după război, n-am ține seamă de acele procese și tendințe în care se manifesta limpede rămînerea în urmă a dramaturgiei sovietice. Cu toate realizările înregistrate de dramaturgia sovietică după război, nu putem trece cu vederea că teatrele nu aveau suficiente piese axate pe marile teme ale contemporaneității. Situația evident anormală, din acest punct de vedere, a repertoriului, era agravată de faptul că, printre puțin numeroasele lucrări dedicate acestor teme, își făceau adesea loc piese slabe, lipsite de idei, artificiale în subiect, șablonarde în construcția caracterelor, mai ales în ceea ce privește caracterele eroilor pozitivi.

[...] Pe vremuri, Heinrich Heine, vorbind despre existența tragică a contemporanilor săi, scria: „Lumea este sfîșiată în două. Deoarece inima poetului este centrul lumii, se înțelege că în momentul de față și ea a trebuit să se rupă în chipul cel mai trist. Acel care se laudă că a rămas cu inima întreagă, nu face decît să recunoască că posedă o inimă prozaică, pierdută într-o fundătură uitată. Inima mea însă a trăit marea sfîșiere mondială și tocmai de aceea știu că zeii cei mari, milostivindu-se, m-au ales dintre mulți și m-au găsit demn de eroismul poetic".

Cu toate exagerările romantice ale exprimării, ideea poetului este justă în esență. Și ea este justă, nu numai pentru epocile tragice care sfîșie inima poetului. Prin inima adevăratului artist trec totdeauna șuvoaiele vremii, bucuriile și durerile poporului. Artistul este un luptător. Observarea pasivă a realității, ca și „culegerea de material" în liniște și cu indiferență sînt poziții străine unui artist, ele constituind apanajul micilor burghezi în artă.

Partinitatea comunistă investește activitatea cetățenească a unui scriitor înaintat cu noi însușiri și noi forțe. Artistul are înalta fericire de a-și sluji poporul în mod liber, din îndemnul inimii, dobîndind totodată conștiința adevăratului conținut și sens al creației sale. Ideologia marxist-leninistă devine arma lui spirituală, iar experiența primului popor ce construiește comunismul îi stă la îndemînă.

Se înțelege că partinitatea nu este un dat exterior în raport cu personalitatea creatorului. Ea devine acea forță creatoare care înaripează și înalță munca sa, numai atunci cînd pătrunde în conștiința și inima lui, numai atunci cînd creatorul trăiește cu interesele, gîndurile și frămîntările poporului său. Dacă artistul nu are suficiente legături strînse cu viața poporului și o partinitate atît de convinsă și organică, în creația sa apar în mod inevitabil dramele posibilităților nerealizate, rătăciri și reprezentări unilaterale ce sărăcesc arta, omorîndu-i sufletul viu, orientarea ideologică.

Înțelegerea justă a noțiunii de „element subiectiv în actul de creație" prezintă importanță nu numai pentru cercetarea teoretică a „bazelor gnoseologice" ale procesului de percepere artistică a lumii, ci și pentru înțelegerea justă a acelor procese ce se desfășoară în artă și literatură.

De cele mai multe ori, noi explicăm rămînerea în urmă a dramaturgiei prin faptul că dramaturgii nu cunosc bine realitatea și nu stăpînesc o înaltă măiestrie artistică. Deși aceste explicații sînt justificate, ele nu sînt suficiente, căci este foarte important să stabilim ce anume avem în vedere cînd vorbim despre cunoașterea vieții și despre măiestrie. Iată de ce nu putem explica cu adevărat rămînerea în urmă a dramaturgiei, fără a continua acea discuție pe care A. Korneiciuk a început-o la cel de-al II-lea Congres Unional al Scriitorilor.

Vorbind despre rămînerea, în urmă a dramaturgiei, A. Korneiciuk s-a referit, după cum ne amintim, la propria sa experiență de viață și creație. El a vorbit despre procesele adînci ce se desfășurau pe atunci în viața satului nostru, despre lupta ascuțită purtată în jurul problemei planificării economiei agricole, despre pagubele aduse satului colhoznic prin aplicarea șablonardă și mecanică a învățăturii lui Williams, cît și despre alte aspecte ale vieții pe care partidul nostru și C.C. le-au dezvăluit cu maximă sinceritate la Plenara din septembrie (1953), cît și la următoarele plenare ale C.C.; totodată, Korneiciuk a arătat că el, autorul piesei *Frontul*, n-a redat ecoul fierbinte al acestor fenomene, ci s-a îndreptat spre pitorescul *Crîng de călini* drag inimii lui... Vorbind de pe o înaltă poziție autocritică despre „posibilitățile nefolosite" ale experienței de viață și ale observațiilor acumulate, A. Korneiciuk a împărtășit gîndurile sale amare, cît și problemele sale dificile, și celorlalți tovarăși de profesie: „Cum a fost posibil, tovarăși Korneciuk, Pogodin, Simonov, Romașov, Lavreniev, Arbuzov, Kron și alți tovarăși membri și candidați ai Fondului de Aur, că cele mai importante procese din viața și lupta societății noastre, ale poporului nostru, pe care pe drept cuvînt oamenii muncii din întreaga lume îl numesc învățătorul vieții, le-ați dezvăluit în ultimii ani atît de puțin profund și atît de puțin desăvîrșit în operele voastre?"

Răspunzînd la această întrebare, A. Korneiciuk a pornit o discuție despre *poziția scriitorului în viață* și despre *responsabilitatea sa față de partid și popor* pentru creația sa.

În această discuție și-au făcut loc anumite exagerări și îngroșări de culoare, relevate chiar de vorbitor, dar s-a făcut simțită și o autentică neliniște scriitoricească față de problemele frontului dramaturgic. De atunci, e adevărat, au apărut o serie de piese, datorite condeiului unor adevărați combatanți și nu acelor turiști, despre care vorbea Korneiciuk cînd condamna contemplarea pasivă a vieții. Totuși, apariția acestor piese nu tocește acuitatea dezbaterii inițiate de Korneiciuk, în legătură cu primejdia atitudinii „turistice" pasivo-contemplative față de viață. Aflîndu-se sub înrîurirea unei atari atitudini, unii dramaturgi nu ridică în piesele lor cele mai ascuțite probleme ale actualității, se îndepărtează de la linia principală de dezvoltare a artei, iar atunci cînd ating temele importante ale realității, le rezolvă superficial și șablonard. Ca o consecință a slăbirii legăturilor cu viața și a participării active prin creație a dramaturgilor (la care trebuie adăugat și slabul aflux spre teatru al tinerelor talente scriitoricești), pe scenele teatrelor noastre apar adesea, și în zilele noastre, lucrări dramatice opace și mediocre.

În asemenea piese, stilul cenuşiu se îmbină cu caracterul ilustrativ primitiv în zugrăvirea caracterelor şi în rezolvarea conflictului dramatic; tema nesemnificativă, ideea neinspirată reduc la zero eficienţa socială a acestor lucrări, ce nu-şi fac drum în viaţă şi circulă pe căi periferice; în ele nu se simte pasiune ideologică, patos cetăţenesc şi orientarea partinică a dramaturgului.

Se ştie că talentul începe printr-o atitudine activă faţă de viaţă. De poziţia scriitorului, de orientarea lui partinică în activitatea sa creatoare depind, în mare măsură, profunzimea adevărului înfăţişat în respectiva operă, dezvăluirea artistică a caracterelor umane, reliefarea tendinţelor şi legilor de dezvoltare ale vieţii — acea dialectică revoluţionară a dreptului de verdict al poeziei, despre care vorbea Engels într-una din scrisorile sale către Lafargue. Studierea şi cunoaşterea faptelor vieţii devin o puternică forţă spirituală a dramaturgului sovietic, cînd sînt luminate de orientarea partinică a artistului, cînd măestria sa el nu o concepe numai ca pe o virtuozitate a procedeelor meşteşugăreşti, ci o consideră atît ca pe ştiinţa de a pătrunde în adîncul caracterelor, evenimentelor şi proceselor de viaţă reprezentate cît şi ca puterea de a transmite spre inima şi mintea cititorului, spectatorului sau auditoriului cele văzute şi înţelese de el.

Sublinierea rolului personalităţii artistului, cît şi a însemnătăţii elementului subiectiv în procesul de creaţie, nu are nimic comun cu proslăvirea sau justificarea subiectivismului. Pentru că nu este vorba despre o activizare a exprimării individualiste a propriului eu, ci de intensificarea atitudinii active a scriitorului pe planul studierii şi reprezentării vieţii, al abordării şi rezolvării marilor ei probleme. Problema se pune astfel: drumul spre o artă veridică şi bogată în idei nu se îndepărtează de tendinţele şi intenţiile creatorului. Din punctul de vedere al concepţiei realist-socialiste, conţinutul de idei şi veridicitatea se dezvoltă în opera unui creator numai atunci cînd acesta, în mod sincer dînd ascultare convingerilor sale sociale şi talentului său, slujeşte poporul, cînd partinitatea este sădită adînc în inima sa.

„Dacă lupta pentru triumful idealurilor comunismului, pentru fericirea poporului său — spune tov. N. S. Hruşciov — este ţelul vieţii artistului, dacă el trăieşte cu interesele poporului, cu gîndurile şi năzuinţele lui, atunci orice temă şi-ar alege, orice fenomene ale vieţii ar reflecta, operele lui vor răspunde intereselor poporului, partidului, statului.

Un asemenea artist îşi alege calea slujirii poporului în mod liber, fără constrîngere, din convingere şi chemare proprie, din porunca sufletului şi a inimii. În condiţiile societăţii socialiste, unde poporul e cu adevărat liber, adevărat stăpîn pe soarta sa şi făuritor al noii vieţi, pentru artistul care slujeşte cu credinţă poporul său nu există problema dacă e sau nu liber în creaţia sa. Pentru acest artist, problema apropierii de fenomenele realităţii este clară, el nu trebuie să se adapteze, să se constrîngă, luminarea veridică a vieţii de pe poziţia partinităţii comuniste este o cerinţă a sufletului său, el stă trainic pe aceste poziţii, le susţine şi le apără în opera sa."

În legătură cu aceasta se cere să ridicăm problema contradicţiilor social-politice din concepţia scriitorului.

Contradicţiile din concepţia de viaţă a multor scriitori din trecut erau expresia luptei dintre elementele progresiste şi reacţionare, dintre ideile progresiste născute sub influenţa poporului şi adevărul vieţii reprezentat de creator, dintre părerile învechite, iluziile rătăcite infiltrate de ideologia dominantă. Aceste contradicţii erau adesea un indice al dezvoltării creatorului; în conştiinţa lui îşi făceau loc în mod imperios ideile progresiste, dărîmînd „armonioasele", luminoasele iluzii pătrunse încă din copilărie în conştiinţa sa. Ca şi reprezentările unilaterale şi mincinoase despre viaţă.

Contradicţii în conştiinţa artistului s-au format şi în perioada de început a dezvoltării ideologice a literaturii sovietice, cînd noile idei şi influenţe revoluţionare, legate de noua experienţă de viaţă a artistului, pătrundeau tot mai trainic în conştiinţa sa, formată în condiţiile trecutului prerevoluţionar şi incapabilă să-şi însuşească dintr-o dată tot adevărul revoluţiei.

Mulţi dintre scriitorii vechilor generaţii au înţeles acest adevăr în procesul de însuşire artistică a noii realităţi revoluţionare — sub înrîurirea faptelor şi experienţei acestei realităţi, sub înrîurirea muncii educative desfăşurate de Partidul Comunist.

Contradicţiile existente în conştiinţa lor şi în concepţia lor despre lume reprezentau o treaptă în procesul de „transformare ideologică".

În epoca noastră, scriitorii sovietici, tineri şi vîrstnici, sînt legaţi prin unitatea năzuinţelor lor ideologice. Ei au străbătut grandiosul drum al creşterii ideologice şi s-au aşezat ferm pe platforma ideologică şi estetică a realismului socialist. Este ştiut că şi astăzi nivelul conştiinţei politice şi al maturităţii ideologice a diverşilor scriitori nu este acelaşi. Ce anume reprezintă astăzi însă aceste contradicţii din concepţiile sociale ale scriitorilor? Rămînere în urmă, insuficientă maturitate politică, neajunsuri în pregătirea ideologică.

Recentele luări de poziţie ale unor literaţi împotriva conducerii de către partid a literaturii şi artei, apariţia unor lucrări care minimalizează succesele poporului sovietic, dar vorbesc cu precădere despre ceea ce este negativ în viaţă — toate aceste fenomene nesănătoase vădesc că anumiţi creatori se abat uneori de la drumul cel drept, promovînd în activitatea lor concepţii greşite.

În documentul de partid: *Pentru o strînsă legătură a literaturii şi artei cu viaţa poporului* se pune principial şi cu ascuţime problema necesităţii luptei împotriva unor asemenea greşeli, cît şi împotriva oricăror manifestări ale unor influenţe greşite. În acelaşi document se subliniază cu tărie importanţa întăririi legăturilor scriitorilor şi oamenilor de artă cu viaţa poporului, importanţa înarmării acestora cu teoria marxist-leninistă, ca şi cu o justă înţelegere a politicii Partidului Comunist.

DE PE SCENĂ – ÎN VIAȚĂ

Chemării lansate de partid către oamenii de artă și literatură, îndemnului de a pleca la țară în sprijinul acțiunii de culturalizare a satelor — pe lîngă scriitori, pictori și compozitori, i-au răspuns cu entuziasm și un mare număr de lucrători din teatru. La începutul lunii decembrie, de pe scenele și din teatrele din Capitală au lipsit o seamă de actori, regizori, pictori-scenografi și secretari literari...

I-am găsit însă repetînd, la lumina lămpilor cu gaz sau a becului electric, în săli de clasă, în cămine culturale, îndrumînd tineri și bătrîni, femei și copii, în tainele meșteșugului teatralicesc. I-am văzut pavoazînd sălile căminelor, scriind la gazete de perete și ținînd conferințe despre marii noștri scriitori, despre victoriile în cucerirea spațiului cosmic, împotriva superstițiilor, despre felul cum își pot construi o viață mai bună, despre lupta pentru pace. I-am văzut străduindu-se să compună versuri potrivite pentru brigăzile de agitație sătești și chibzuind la adunările colectivelor sau ale întovărășirilor, cum să aducă pe drumul belșugului, noi membri din rîndurile țărănimii muncitoare.

Cîteva din gîndurile și problemele care i-au frămîntat în acest răstimp, unele roade ale muncii lor ne-au fost mărturisite de cîțiva dintre ei..

„AM ÎNCEPUT CU UN RECITAL DE POEZIE"

CONVORBIRE CU GH. IONESCU-GION

Pe actorul Ionescu-Gion de la Teatrul Municipal l-am auzit exprimîndu-și dorința de a-și prelungi șederea și, bineînțeles, activitatea în satul Nicolae Bălcescu din raionul Lehliu.

— Considerați că nu v-ați îndeplinit misiunea în luna de zile cît ați stat la țară?

— Cred că datoria noastră este de a nu întrerupe niciodată munca artistică și agitatorică la sate. A fi un factor de cultură, un propagator al artei doar în centru e prea puțin. Mărturisesc că am încercat un sentiment de vinovăție cînd am intrat în nebănuit de frumoasa sală de teatru — care e acum pe isprăvite — în satul Bălcescu, fiindcă s-au împlinit aproape doi ani de zile de cînd s-au rărit — ca să nu zic că au dispărut — ieșirile mele la țară...

La întrebarea noastră dacă a constatat unele schimbări survenite în viața satului, actorul ne mărturisește emoționat:

— Vă declar că am rămas sincer uluit în fața civilizației, pe care am descoperit-o azi. În satul acesta, doar puține case n-au aparate de radio. Oameni care să nu știe ce înseamnă cinematograful, nu mai există. Căminul cultural a devenit centrul cel mai important de activitate (echipa lui artistică e renumită și a fost premiată la multe concursuri de amatori). Școala posedă un splendid „colț viu", miciurinist, are o bibliotecă îndeajuns de populată și, ce-i mai interesant, elevi voluntari, adică, tineri care în urmă cu ani au isprăvit cele patru clase primare, iar acum, la înființarea școlii de șapte ani, s-au grăbit să se reînscrie. I-am văzut cum își pregăteau lecțiile la rusă și franceză și cum rezolvau probleme de algebră...

— Cum s-a concretizat activitatea dvs. acolo în mijlocul lor?

— Am început cu un recital pe poezie. Aceasta, la cererea lor. Mă ascultaseră la radio, mă cunoșteau și mi-au cerut să le recit. O noapte întreagă le-am citit din Eminescu, Coșbuc, Beniuc, Jebeleanu. Pentru mine a fost un spectacol de neuitat. Bătrîni, tineri, fețe înăsprite te ascultă cu respirația tăiată. La rîndul meu, i-am ascultat și eu cu respirația tăiată — cum recită. Am găsit cîteva veritabile talente — și mi-am propus să le urmăresc îndeaproape. Pentru aceasta am obținut sprijinul marii noastre artiste și directoare a Teatrului Municipal — Lucia Sturdza Bulandra. De altfel, tovarășa Bulandra mi-a făgăduit că va veni neapărat la serbarea pe care o pregătim cu prilejul inaugurării căminului cultural.

— Ce piesă pregătiți — a fost întrebarea noastră, știind că majoritatea actorilor plecați au regizat cîte o piesă pentru căminul cultural.

— De data aceasta, regizorul e și autor. Împreună cu prof. Traian Dumitriu — animatorul vieții cultural-artistice din comuna Bălcescu — scriu o piesă într-un act. Subiectul? Realitatea imediată și problemele ei concrete, care îi frămîntă pe localnici. Întovărășirea din sat și colectiva din Paicu, un sat învecinat — raportul dintre aceste două forme de colectivizare agricolă. Cred că este o temă mai puțin întîlnită în literatura noastră dramatică...

Urîndu-i succes în terminarea piesei și realizarea ei scenică, ne-am despărțit de Gh. Ionescu-Gion, nu însă înainte de a-i putea consemna încă vreo cîteva cuvinte:

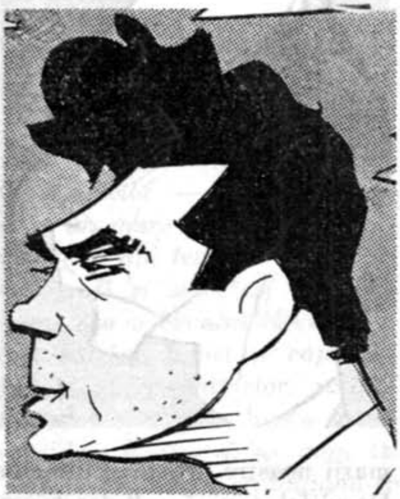
— Vreau să-mi exprim și pe această cale recunoștința mea către cei care m-au trimis să cunosc și viața de dincolo de barierele orașului. Am descoperit acolo lucruri vitale pentru mine, pentru creația mea: de pildă, faptul că tinerii vin de la muncă la cămin să asculte radio, nu merg la cîrciumă. Eu cred că nu este suficient de cunoscut acest lucru, care altădată ar fi părut de necrezut. După cum nemăsurate sînt roadele revoluției înfăptuite în aceste sate. N-avem dreptul să trecem nepăsători pe lîngă ele. Găsesc că munca de culturalizare a țărănimii muncitoare conține ceva impresionant. Trebuie cunoscută de toată lumea — mă refer la lumea noastră artistică.

— Cu ce gînduri vă înapoiați în sat? — a fost ultima noastră întrebare.

— Două puncte în programul meu de lucru: să termin piesa făgăduită — și să-i ajut pe țărani să-și isprăvească construcția sălii de teatru. În îndeplinirea acestei sarcini mă bucur și de sprijinul Teatrului Municipal.

Paul Sava

DIN ÎNSEMNĂRILE MELE ZILNICE



13 decembrie 1958

...Cînd am ajuns la raion, tovarăşii erau în zorul pregătirii conferinţei raionale de partid, care trebuia să înceapă a doua zi. Îl găsesc pe tovarăşul prim-secretar, care-mi pune la dispoziţie o maşină, îmi dă un însoţitor, instructor cultural, şi împreună ajungem la satul Almăjel. Primul meu drum este la organizaţia de partid, unde-l cunosc pe tovarăşul secretar al organizaţiei comunale. Mă duc apoi la şcoală, unde pentru ziua de astăzi se ţine o serbare. Copiii spun versuri, se cîntă coruri, o tovarăşă învăţătoare vorbeşte oamenilor despre cele întîmplate la 13 decembrie în Piaţa Teatrului Naţional, într-unul din anii stăpînirii burgheze.

După serbare, mă interesez de bibliotecă. Foarte multe cărţi, ţinute într-un dulap, pe care unii le citesc cu pasiune, iar alţii deloc. Biblioteca n-are catalog. Iau titlurile pe rînd şi întîlnesc în afara operelor marilor clasici, cărţi despre schi, broşuri care tratează tot soiul de probleme, dar cele agricole nu. Seara se aprinde lumina electrică. Într-o clasă de curs, copiii, în întuneric, vizionează la diascop filmul *Mitrea Cocor*. În lumina reflectată de pe ecran, un zumzet de voci care descifrează povestea eroului de la Malul Surpat. Rămîn cu tovarăşii învăţători şi le explic rostul prezenţei mele acolo. Sînt tăcuţi. Mă privesc cu neîncredere. De, sînt actor din Bucureşti. Îi rog să-mi faciliteze legătura cu tinerii secretari ai organizaţiilor U.T.M. A doua zi, ne despărţim.

***

15 decembrie

L-am găsit, prin strădanie personală, pe secretarul uneia din cele patru organizaţii U.T.M. Îl invit la mine. E un băiat chipeş şi dezgheţat, inimos şi dornic de a lucra. Jucăm împreună „un şah". Îl pasionează. Îi făgăduiesc să-l învăţ jocul de şah în timpul cît voi sta aici şi-i arăt cîteva situaţii clasice, pentru a face *mat* în două mutări. Demonstraţia îl bucură nespus şi-i aduce în ochi o lumină în care se amestecă uimirea şi fericirea. Îl rog să mă ajute, să facem un cor şi un program de brigadă artistică. Asta în prima zi, cînd eram doi.

***

19 decembrie

A doua zi, am fost cinci. A treia zi, 18. A patra zi, 42. În a treia zi ne-am adunat într-o sală de clasă (căminul cultural al satului nu a fost încă construit). Lumina electrică s-a stins, din lipsa motorinei. Am aflat mai tîrziu cauza. La lumina celor două lămpi cu gaz, aduse de secretarul U.T.M. şi de mine, stăm de vorbă despre viaţa lor. Le povestesc despre teatru, le citesc poezia *Toma Alimoş*, le vorbesc despre dragoste și cum ar trebui să se poarte cu fetele, ca să le putem aduce la cor. Am discutat pînă tîrziu. Sala de clasă se umpluse de fum. Nu e bine. Mă gîndesc la o soluție pentru a-i face să nu mai fumeze în clasă. Cînd am găsit-o, soluția mi s-a părut simplă. Un schimb de păreri cu privire la sănătate, aerul închis, viciat de fumul țigărilor. S-a hotărît în unanimitate să luăm o pauză pentru fumat. A doua zi, cum ne adunăm, mi-aprind o țigară pe care o scot imediat din gură :

— Iertați-mă, voi ați hotărît să nu mai fumăm, și eu, cu obiceiul păcătos, uitasem și-am dat să-mi aprind țigara.

Sting țigara și, în același timp, cinci-șase țigări neaprinse încă coboară molcom în fundul buzunarelor. Și obiceiul s-a instaurat din seara aceea pentru totdeauna.

***

20 decembrie

I-am rugat să-mi cînte fiecare cîte ceva, după ce în prealabil le-am cîntat eu *Pe deal pe la Cornățel.* Le vorbesc despre calitățile lor, despre vocile lor frumoase, despre energia tinereții lor, despre ceea ce așteaptă partidul de la ei, despre rostul căminului și al corului. Încep să-i selecționez pentru cor, încurajîndu-i pe cei cu voci bune și fără a-i jigni pe cei care n-au voce (acestora le-am rezervat alte sarcini, toate la fel de importante).

Unul dintre cei pe care-i întreb dacă știe cînta, îmi spune încetișor :

— Eu jelesc. Și arată o bentiță neagră pe flaneaua de oaie albă.

— Iartă-mă, n-am fost atent, n-am observat. Am să te ascult altădată.

— Dar cînt ! zice el inimos, privindu-mă cu doi ochi blînzi și lucitori. Doar pîn' diseară mai țin.

Înțelegînd că e în doliu, trec mai departe la următorul. În sfîrșit, începem să cîntăm cu toții *Imnul federației mondiale a tineretului democrat.* La început timid, apoi din ce în ce mai tare, pînă cînd vocile lor o acoperă pe a mea.

Afară s-a întunecat. Ăl de jelea, ne urmărește și nu mai are răbdare. Pe furiș își scoate bentița de pe flanea și, cu toată energia reținută pînă atunci, începe odată cu noi :

Acest cîntec tineretu-l va cînta...
Acest cîntec glorios va triumfa,
triumfa, triumfa...

Și viața merge mai departe.

***

23 decembrie

La lumina lămpii cu gaz, descifrez un cor pe patru voci. Socotesc pe hîrtie și aflu că primii doi bemoli alterează pe „si" și „mi". N-am nici o sculă muzicală, dar sînt satisfăcut că mă descurc cu urechea. Simt nevoia altor cuvinte care să corespundă realității imediate ale acestui sat, față de sarcinile trasate de Comitetul Central al Partidului. Cum m-am priceput și eu, am încropit în versuri idei despre necesitatea înscrierii țărănimii muncitoare în gospodării agricole colective :

De la Dunăre la munte
Mergem cu Partidu-n frunte
Și muncește întreaga țară
Pentru noua primăvară.

Să croim peste ogoare
O gospodărie mare
Comuniștii din comună
Să dăm noi povața bună...

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Faptul că satul e electrificat, dar lumina electrică nu funcționează cum trebuie, din neglijența celor de la uzină, îmi dă subiectul unui monolog, din care reproduc o parte:

Scuze sînt, bătu-le-ar vina,
Că stăm jalnic cu lumina,
Dar vă-ntreb: cînd se-nserează
Scuzele vă luminează?

Nu. Și-atuncea nu contează
Ba că nu e motorină,
Ba că șeful de uzină
A plecat după chenzină...
Pîn' la Turnu Severin
Și-a luat cu el prea mult vin,
Ba că singură de vină
E cisterna din grădină...

Apăi ia mai stați nițel
Veri ai mei din Almăjel,
De la moară, de la Sfat
De la electrificat.
Noi contăm în planul țării
— Planul electrificării —
O comună-n plus, măi vere,
Cu lumină și putere.

Voi gîndiți pe veresie
C-astea-s vorbe pe hîrtie?
Vreți voi să ne-ntoarcem oare
Înapoi la lumînare?
Noi vă spunem drept ca zidul:
Astea ni le-a dat Partidul!

A doua zi, le citesc băieților și toți se oferă să le-nvețe. Le împart materialul, facem corul pe patru voci, și învățăm *Imnul Republicii*. După repetiție, învățătorul mă întrebă cum de-am izbutit să adun atîția tineri, fiindcă el cînd îi cheamă, nu vin. I-am mărturisit adevărul, că le-am spus dintr-un început că nu oblig pe nimeni și că „vine cine vrea" la noi la cor. După ce i-am făcut să le placă această muncă, după ce am încercat să-i cunosc și i-am îndrăgit pe fiecare, asigurîndu-i că nu le-am adus în valiză de la București nici frumusețea glasurilor lor, nici talentul de a spune versuri, și nici harul de a cînta din fluier, i-am pus să hotărască singuri asupra felului cum ne vom comporta, le-am dat exemplu viu și le-am spus continuarea lui ,vine cine vrea", anume: „rămîne cine poate". Dar am fost conștient mereu că nici unul dintre ei nu trebuie să scape bunei influențe pe care mă străduiam să o aduc în mijlocul lor, mobilizîndu-mă împotriva tuturor greutăților — și au fost cîteva — la gîndul că dacă mentalitatea lor nu ar fi rămas în urma dezvoltării stării economice, prezența mea acolo nu ar fi fost utilă.

În acest moment, bate cineva la ușă. Ionică Militaru a venit să copieze din *Antologia poeziei romînești* cu care am venit de acasă, poezia *Toma Alimoș*. Cu stiloul meu merge cam greu; îi mărturisesc că și eu scriu destul de prost cu el și-l rog să facă rost de un creion.

Cu calmul pe care m-am străduit să-l împrumut de la activiștii de partid care ne-au dat îndrumări înainte de a pleca din București, îi vorbesc tovarășului învățător despre sarcina nobilă pe care o are el în educația poporului nostru. Îi spun că dintre oamenii mari ai lumii nu toți au trecut prin universități, dar nu este unul care să nu fi trecut prin mîinile unui învățător.

În această clipă, o bătaie ușoară în ușă și, la invitația mea, Ionică Militaru, cu obrajii roșii și respirația ușor întretăiată, pătrunde, se descoperă și-mi spune cu drăgălășenie:

— Am venit, tovarăşe Sava.

— Ia loc, Ionică, uite cartea şi hîrtie.

Vîrful de condei scrie povestea celui care a fost ucis mişeleşte de

...Manea slutul
şi urîtul
Stăpînul moşiilor
şi domnul cîmpiilor

— Pînă marţi o învăţ — răspunde Ionică Militaru, dînd capul pe spate ca un uriaş, spre tovarăşul învăţător şi apoi către mine:

— Mîine mă duc cu oile, şi-o învăţ toată, tovarăşe Sava!

— Sînt convins, Ionică. Ai s-o înveţi fiindcă vrei, fiindcă poţi, fiindcă ai toate condiţiile! Şi ai să-nveţi şi multe alte lucruri. Tu ai avut noroc că te-ai născut în epoca noastră. Părinţii tăi nu puteau. Ei au trăit cînd ţara noastră nu era cîrmuită de partidul muncitorilor şi ţăranilor.

***

26 decembrie

Munca noastră pentru pregătirea serbării în cinstea zilei de 30 Decembrie merge foarte bine. În urma monologului despre lumină, care a început să fie cunoscut de unii dintre săteni, tovarăşul Niţă liniorul, adică cel care instalează luminile în case, a instalat în 24 de ore lumină electrică în 16 locuinţe. Totodată, el îmi trimite vorbă prin tovarăşul doctor, să nu-l mai trecem în „poezie", ca să nu rîdă satul de el. Îi spun doctorului că nu depinde de mine, şi că serbarea e organizată de utemişti. Aşa că, dacă vrea, să vorbească cu ei. Dar mai bine, să-şi vadă de treabă de acum înainte şi n-o să-i taie nimeni capul. Fie din această cauză, fie pentru că am vorbit şi cu energicul preşedinte al sfatului popular, seara pe la ora cinci a început să ardă lumina.

În ziua de 26 decembrie sînt chemat telefonic la Bucureşti. Mă cuprinde grija că serbarea se va desfăşura în lipsa mea. Totuşi, îmi reamintesc că am sădit în oameni încrederea în puterile lor, şi că o vor putea ţine şi fără mine.

***

Copiii sînt în vacanţă. În clasa goală, prin care trebuie să trec pentru a intra în camera unde sînt cazat, aud zgomot de voci cristaline, care mai tari, care mai şoptite. Deschid uşa şi un grup de copii cercetează cu interes interiorul unui dulap din clasă. Cînd apar în uşă, toţi o zbughesc afară. Îi strig, dar nu se mai opresc. Unul singur se opreşte în uşă, la exclamaţia mea reprobativă.

— Aa! nu-i frumos. De ce au fugit? Se poate?! Cum te cheamă pe tine?

— Ispăsoiu Gheorghe.

— Ia du-te şi cheamă-i îndărăt. Spune-le că vreau să vorbesc ceva cu ei. Iese. Il aud pe sub fereastră, chemîndu-i.

***

Cu nădejdea că mă voi întoarce din nou în satul care începe la valea Dobrei, am plecat la Bucureşti ca să joc spectacolul *Trei generaţii*.

3 ianuarie 1959

...Nu am pierdut însă contactul intim cu oamenii şi tainele locurilor de unde m-am înapoiat. Într-o dimineaţă care va rămîne în istorie marcînd un început de epocă, „Scînteia" ne comunică vestea uluitoare: racheta sovietică a ajuns la lună. Se îndreaptă către soare, 550.000 kilometri în 34 de ore!

...550.000 de kilometri!

Nu mai e lung drumul pînă la soare!

Desene de Drag

Mihai Florea

ÎNSEMNĂRI DESPRE PREZENŢA TEATRULUI ÎN ACTUL UNIRII

De sub vălul de uitare, din ăst haos blafemat,
Naşte-o naţie cu viaţă, una *şi aceeaşi* fie :
A veckimii, a puterii, naşte Juna Romînie ! [1]

Versurile sînt rostite de personajul Cîrlova, figură centrală în piesa lui Pascaly : *Viitorul Romîniei,* şi unul din poeţii care, printre cei dintîi, cîntase viitorul de glorie al poporului nostru. Presimţirea cuprinsă în versurile de mai sus s-a împlinit curînd, dar pentru aceasta a fost nevoie ca ţara să iasă din acel „haos blafemat", cum numeşte, cu dulceaţă, Pascaly, situaţia ţărilor romîne pe la jumătatea veacului trecut.

Revoluţia de la 1848 fusese o pagină de mare glorie pentru istoria poporului şi a popoarelor, dar ea lăsase încă deschise numeroase probleme pe care abia reuşise să le agite. Grandoarea ei se vădise în acţiunile patriotice ale maselor populare şi ale cărturarilor înaintaţi ; slăbiciunea ei a ieşit la iveală imediat după ce a fost stinsă, cînd valul contrarevoluţionar care a urmat lui 1848 restabileşte privilegiile boiereşti şi iobăgia clăcaşilor. Cea mai zgomotos nemulţumită clasă este burghezia (ţărănimea este şi va fi înşelată încă un secol). Ea încearcă să-şi impună tot mai mult forţa economică şi, paralel, să găsească şi noi forme pentru a ajunge la puterea politică.

Modul de producţie capitalist impunîndu-se tot mai adînc şi mai larg, au loc transformări sociale vizibile, care fac posibilă apariţia ideii de unire naţională. Este ştiut că burghezia, în dezvoltarea ei, are nevoie de un stat bine organizat, cu o piaţă internă mare şi relaţii comerciale întinse. Stările economice, asemănătoare în Ţara Romînească şi Moldova, pregătesc din punct de vedere economic Unirea, pe care, de altminteri, elementele progresiste romîneşti o revendicaseră de la 1848. Bălcescu, cel dintîi, promovează în Ţara Romînească dorinţa de unire, iar Kogălniceanu face acelaşi lucru pentru Moldova, în scrierea *Dorinţa partidei naţionale din Moldova.*

***

Literatorii vremii, în unele din lucrările lor, dau şi ei expresie acestei idei promovate de politicieni şi economişti. Partea teatrului, în pregătirea spiritelor pentru săvîrşirea actului politic al Unirii nu e deloc neglijabilă. De la lucrări abia aluzive, pînă la scrieri direct agitatorice, literatura dramatică a epocii numără piese care, adunate şi analizate, ar putea da naştere unui volum respectabil. Ce e drept, aceste piese nu reprezintă pagini de antologie şi valoarea lor nu depăşeşte adeseori pe aceea a documentului. Important e faptul că multe dintre ele au fost tipărite şi jucate cu cîţiva ani înainte de 1859, ceea ce înseamnă că au cunoscut o oarecare popularitate, răspîndind, la rîndul lor, nu numai gustul pentru teatru, ci şi chemarea la unire.

Unele piese scrise în această perioadă, pe teme mai pregnant sau mai firav sociale, conţin şi aluzii unioniste. *Cinel-Cinel,* comedia într-un act a lui Alecsandri, a cărei acţiune se petrece în 1858, este o farsă pe care cîteva duducuţe din Valahia o joacă unui fecior boieresc din Moldova. Hazul provine din faptul că fetele de boier se îmbracă în straie ţărăneşti, fac pe ţărancele, iar feciorul le tratează ca atare, jucîndu-se cu ele de-a baba-oarba şi spunîndu-le ghicitori. Piesa, terminată idilic prin căsătoria junelui moldovean Graur cu Florica, o ţărancă valahă, nu e unionistă în sensul militant al cuvîntului, ci doar aluzivă şi ilustrînd o doleanţă generală a vremii. Flăcăul e din Moldova, iar fata din Muntenia, satul se află la hotarul dintre cele două ţări, iar personajele strecoară ici şi colo cîte o vorbă ce poate fi înţeleasă ca un gînd sau un apel la unire.

---

[1] M. Pascaly, *Viitorul Romîniei,* trilogie în versuri, Bucureşti 1859, p. 15.

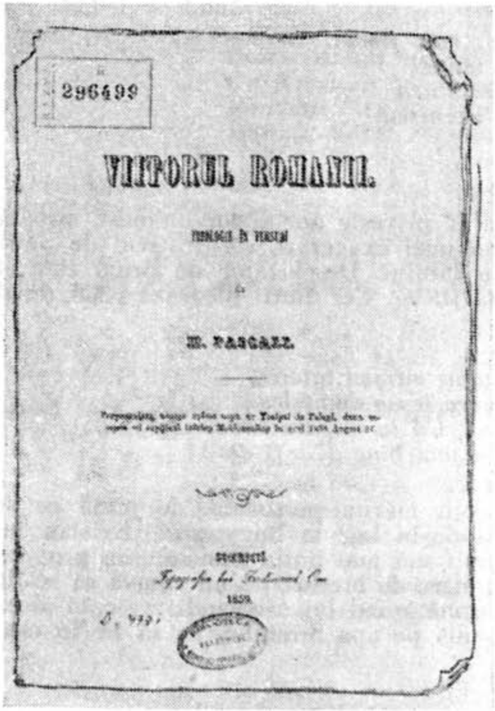
„SANDU : ...Florico, poartă de grijă de băiatul ăla, că-i străin sărmanul, e moldovean.
FLORICA (cu mirare) : Moldovean ?
GRAUR : Moldovean, muntean, totuna-i... Tot romîn.“[2]

Iar în hora finală se cîntă o strofă, care este în mod evident o invitaţie la fraternizarea celor două provincii :

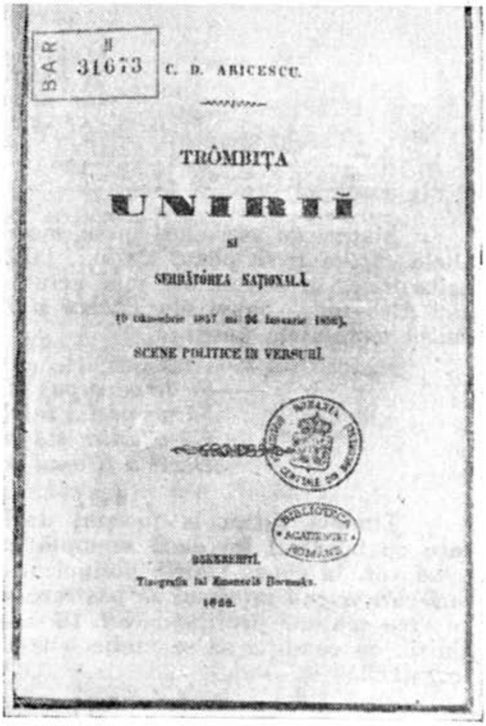
GRAUR :

Leliţo de la Munteni,
Leliţo, leliţo fa!
Treci colè la moldoveni,
Leliţo, leliţo fa!
Să ne prindem soţiori
Leliţo, leliţo fa!
Şi să fim ca doi bujori,
Leliţo, leliţo fa![3]

În acelaşi an, Millo joacă la Bucureşti cu mare succes localizarea sa : ***Prăpăstiile Bucureştilor*** (după *Les enfers de Paris),* pentru care primeşte o scrisoare de felicitare din partea lui Alecu Donici. Piesa este calchiată pe realităţile vremii, aşa încît în ciuda faptului că e o localizare, în ea se întîlnesc fapte şi personaje


VIITORUL ROMANII.
M. PASCALY.
1859.

Coperta trilogiei în versuri a lui M. Pascaly, „Viitorul Romîniei“


C. D. ARICESCU.
TRÔMBIŢA
UNIRIĬ
ŞI
SERBĂTÓREA NAŢIONALĂ
SCENE POLITICE IN VERSURĬ.

Coperta volumului „Trômbiţa Unirii“ de C. D. Aricescu aproape cu stare civilă din fauna politicienilor timpului. Din piesă nu lipsesc unele aluzii străvezii la adresa hoţiilor ce se săvîrşeau ca în codru în ţara noastră, în epoca în care Brătianu se tîrguia în străinătate pentru aducerea unui prinţ străin, după cum nu lipseşte nici perspectiva unei vieţi mai luminoase de redresare morală şi naţională, al cărei erou trebuie să fie tineretul: „junii romîni trebuie să se deştepte la lumină, la adevăr"; „o eră nouă se deschide înaintea voastră"; „ţara vă cheamă să-i daţi toată dragostea", pentru a încheia cu îndemnul „la lucru, dar, junime, la lucru, căci ai o frumoasă misie!..."[4]

---

[2] V. Alecsandri, Opere complete, partea I *Teatru,* Buc. 1903, vol. II, p. 609.
[3] Ibid. p. 634.

Înainte de Alecsandri şi Millo însă, un pionier al dramaturgiei noastre, prea puţin cunoscut şi studiat din păcate, I. Dumitrescu-Movileanu, scrie în 1855 o „comedie originală cu cîntece în trei acte", intitulată *Smărăndiţa, fata pîndarului*[5]. Piesa nu e închinată Unirii, ci e, pe de o parte, o pledoarie pentru triumful iubirii curate şi pentru emanciparea tinerilor de sub tirania părinţilor şi a foilor de zestre, atunci cînd le vine vremea căsătoriei. Pe de altă parte, e o îndrăzneaţă satiră împotriva arendaşilor, deci a formei capitaliste din agricultură. Ion Dumitrescu face greşeala — pe care o face şi Alecsandri, de altfel — de a vedea răul numai în arendaşii străini şi de a crede că arendaşii băştinaşi sau boierii sînt plini de dragoste faţă de ţărănime.

În ciuda acestui viciu, piesa este vioaie, scrisă cu oarecare meşteşug, cu numeroase situaţii comice (al căror „erou" este arendaşul grec Kir Andricu), şi nu pare deloc mai prejos decît *Cîrlanii* lui C. Negruzzi. Ascuţişul ei a făcut ca piesa să fie interzisă la teatrul din Cîmpulung (la 31 decembrie 1857), de către cîrmuitorul judeţului, ceea ce a stîrnit protestul a peste treizeci de personalităţi locale, care s-au adresat domnitorului cu o plîngere[6]. E posibil ca piesa să fi îngrijorat pe zelosul cîrmuitor, şi prin notele ei profund sociale, şi prin aluziile la unele stări şi fapte reale, şi prin chemarea, filtrată dar evidentă, la unire, din următoarea strofă, cîntată de flăcăi:

Trageţi danţu', măi flăcăi.
Şi bateţi din iminei
Ca să sune bătătura
...Şi să piară neunirea.[7]

***

Alături de asemenea piese, modeste în ce priveşte apelul lor unionist, circulă altele cărora li se poate atribui, fără teama unei exagerări, calificativul de piese agitatorice, în sensul cel mai actual al cuvîntului. Deschizător de drum este şi aici Alecsandri, cu al său *Păcală şi Tîndală* (1856). Cel dintîi pledează celui de-al doilea avantajele unirii:

Şi de ce supus orbirii unui mîrşav interes,
Să nu vrei a înţelege lucru lesne de-nţeles:
Că-n unire stă puterea! Că la oricare nevoi
Decît a fi unul singur, e mai bine de-a fi doi![8]

Tîndală ridică la început unele obiecţii mărunt-personale, de pildă ce se face cu bordeiul lui dacă se mută capitala de la Iaşi la Bucureşti? Existau într-adevăr, în epoca Unirii, politicieni mai mult sau mai puţin tîndălăi sau proprietari care aveau interesul să păstreze vechea stare de lucruri, ca nu cumva să scadă cu vreo centimă profiturile lor. În cele din urmă, eroul lui Alecsandri acceptă ideea Unirii, cu condiţia să se înalţe o nouă capitală pe apa Siretului, ca să fie în centrul ţării.

---

[4] Mihai Florea, *Manuscrise inedite ale lui Matei Millo*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", nr. 1—2/1955, p. 352.

[5] Piesa a fost retipărită în 1881.

[6] Textul plîngerii se află la Arh. Stat. Buc., dos. 882/1858, f. 1—2, fond Min. de Interne, Ţara Romînească, Divizia Comunală.

[7] I. Dumitrescu-Movileanu, *Smărăndiţa, fata pîndarului*, Buc. 1881 (vezi şi I. Xenofon, ***Teatrul Unirii***, Buc. 1935, p. 4).

[8] V. Alecsandri, Opere complete, partea I *Teatru*, Buc. 1903, vol. I. p. 125

Înrudită parțial cu dialogul politic al lui Alecsandri este piesa *Trîmbița Unirii* de C. D. Aricescu (1857), numai că aici, cele două personaje centrale nu sînt ridiculizate în maniera din *Păcală și Tîndală,* ci sînt tratate serios. Înrudirea constă în aceea că și aici un partizan al Unirii (Serdarul Petre Ochiescu) convinge pe un adversar al ei (Pitarul Nae Măldăreanu) să devină unionist. Dialogul vizează aici în special carierismul conservatorilor. Nae se plînge că Unirea l-ar lovi direct în interesele personale :

Și cu reforma aceasta (Unirea — n. n.) *eu, boierul giubeliu,*
Care abia știu ceaslovul, în slujbă n-o să mai fiu[9]
sau
nu striga în gura mare (un boier din București — n. n.) *că Unirea-i sărăcie?*
Căci cu dînsa pierd boierii ranguri, posturi și moșie!...[10]

Aricescu, prin intermediul personajului Petre Ochiescu, prevede după Unire o dreaptă ierarhie a valorilor :

Atunci înaintea legii d-o potrivă toți vom fi ;
Nu va mai fi mic și mare și Dreptatea va domni.
Capacitatea, plătită ; talentul, recunoscut ;
Cei buni ocupa-vor posturi ce le ocupă cel brut.[11]

După ce izbutește să-l atragă de partea Unirii pe Nae Măldăreanu, Serdarul Petre Ochiescu își întreabă soția ce sentimente are și, aflînd că inima ei bate alături de Unire, izbucnește patetic și fericit în aceste versuri care, atunci, vor fi stors lacrimi de emoție din ochii spectatorilor, dar astăzi nu pot fi ascultate fără un zîmbet de bunăvoință și îngăduitoare simpatie :

Bravo, draga mea Marie! Trăiască sexul frumos!
Cu femei ca voi, o țară are viitor glorios!
Romanii fură eroici căci au avut mame bune ;
Imitați, dame romîne, pe ale voastre străbune![12]

Agitație pentru Unire face și Mihail Pascaly în piesa *Viitorul Romîniei* (1858), prima sa scriere, după cum mărturisește în dedicația către actorul Simion Mihalescu ; numai că el, spre deosebire de Alecsandri și Aricescu, părăsește lumea realităților imediate și-și caută subiectul într-o epocă trecută. Folosind figura poetului romantic Cîrlova, actorul romantic M. Pascaly vrea să cînte pagini din istorie :

Dați-mi lira, dați-mi lira, moarte, lasă-mă și piei!...
Cu-al meu suflet, stins de moarte, voi să cînt trecutul ei,[13]

și să facă prevestiri asupra viitorului Romîniei :

O, nu, cobe, vie ziua și-i vedea în Romînia
Pierind intriga, vînzarea și născînd în toți frăția.[14]

și să-și exprime propriul ideal de unire a romînilor :

Și pe-anul (la anul — n.n.) *să văz romînul că sătul de asuprire,*
Mort prin intrigi dinăuntru, cată viață prin Unire.[15]

O formulă de amestec între elemente reale și istorico-fantastice adoptă P. Grădișteanu în scrierea sa *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei,* sau *Umbra lui Mihai*

---

[9] C. D. Aricescu, *Trîmbița Unirii,* Buc. 1860, p. 4.
[10] Idem.
[11] Ibid. p. 9.
[12] C. D. Aricescu, *Trîmbița Unirii,* Buc. 1860, p. 13.
[13] M. Pascaly, *Viitorul Romîniei,* trilogie în versuri, Buc. 1859 (dar jucată în 1858), p. 8.
[14] Ibid, p. 12
[15] Ibid, p. 9.

Viteazul (1857). Piesa e greoaie, nelegată, iar subiectul e greu de povestit. O succesiune de scene: trei fete cîntă simbolic despre două surori care vor să-şi unească grădinile şi să aducă un pom străin; umbra lui Mihai Viteazul întîlneşte pe doi tineri, îi întreabă ce s-a petrecut după moartea sa şi aflînd că nu s-a continuat drumul său unificator, îi sfătuieşte să unească Moldova cu Muntenia; apare Satan, vrăjmaş al unirii, care caută să alunge din mintea tinerilor cuvintele voievodului, iar la sfîrşit vine un înger păzitor care anulează încercările de dezbinare ale lui Satan. De reţinut, observaţia autorului că ceea ce împiedică realizarea Unirii, în ordinea concretă a lucrurilor, este rînduiala strîmbă: „...să se schimbe tocmeala şi vei vedea pe Romînia aşa cum o doreşti, cum ţi-o închipuieşti: belă, înflorită, putinte“ [16].

Cu toate naivităţile lor, ultimele patru piese de care s-a vorbit nu mai sînt simple aluzii, ci ele conţin în mod vizibil un mesaj unionist. Foarte simple, aproape lipsite de o intrigă, tratate la modul patriotard, dar nu lipsite de patriotism, declamatoare, mistico-istorico-fantastice, sau inspirate din fapte la ordinea zilei, ele agită problema Unirii şi a viitorului domn.

***

Abia apărute şi jucate aceste mici lucrări dramatice, abia înfiripată ideea Unirii, că partida retrogradă începe să se mişte, să acţioneze în sens contrar, spre a împiedica înrădăcinarea ei. A-şi spune pe faţă crezul antiunionist era însă, poate, în condiţiile politice date, imprudent sau jenant. De aceea se găseşte o formulă diversionistă, în scopul abaterii atenţiei opiniei publice de la chestiunea arzătoare a creării statului naţional, formulă ce repetă o istorie a anului 1840. Se vorbeşte prin 1857 de un „comet“ care va veni să prăpădească lumea. Aflăm lucrul acesta dintr-o şansonetă a lui Iorgu Caragiale, ce ţine de teatrul oarecum revuistic, pe care-l obişnuia acesta: *Cometul sau astronomul voiajor.* Bucata e de o mare naivitate, dar autorul ei are meritul de a sezisa intenţia diversionistă şi a o satiriza. Astronomul de aci e beat, citirea în stele o face în stare de ebrietate (prilej de a strecura fără riscuri aluzii la Unire), dar este atît de lucid încît recunoaşte un mare adevăr, acela că:

...şi Cometul ce s-a anunsat
Poate e minciuna vreunui învăţat. [17]

În „şansoneta“ sa, Iorgu Caragiale mai frînge o lance în inima celor bogaţi, aruncă o săgeată contra „străinomaniei“, e de părere că s-ar putea evita catastrofa venirii „cometului“ dacă s-ar uni toată lumea la barieră (cît umor! ca şi cum „cometul“ ar veni cu poştalionul...) şi l-ar stropi cu un butoi cu bere, apoi dă îndemnul:

Dar să lăsăm să nu mai vorbim,
De alte mai bune să ne chibzuim.
Aideţi împreună cu toţi să urăm:
Frăţie! Unire! Un glas să strigăm, [18]
. . . .

Faptul preocupă şi pe actorul, poetul şi dramaturgul Costache Caragiale, care în *Biciuirea cometului* (1857) nu polemizează cu fratele său, aşa cum ne-ar putea face să credem titlul monologului, ci este pe aceeaşi baricadă, de pledant în favoarea Unirii şi de ironist al „cometului“ ca fapt de diversiune. Finalul cupletului este elocvent prin asemănarea cu cel de mai sus.

Majoritatea textelor de mai sus sînt prezentate publicului din Bucureşti, dar agitaţia unionistă nu se opreşte la bariera Capitalei, ci trece şi dincolo, în oraşele de provincie. Se cunosc cel puţin două locuri în care se joacă teatru închinat Unirii, în perioada premergătoare lui 1859, dar ele pot fi mai multe. Cîmpulungul Muscelului, oraş care în 1855 număra „6.215 suflete locuind în 1.256 case, dintre care numai 835 în oraş şi restul în suburbii sau mahalale“[19], avea un teatru de amatori destul de bine închegat, printre ai cărui animatori se numărau doi deputaţi în Divanul ad-hoc. C. D. Aricescu şi N. Rucăreanu : primul, actor amator şi autor dramatic, al doilea actor diletant. Datorită lor se joacă aici la Cîmpulung, în premieră pe ţară, cum se spune astăzi, piesa *Trîmbiţa Unirii,* în iulie 1857. Spectacolul contribuie la crearea unei opinii favorabile Unirii şi, în genere, la naşterea unei atitudini protestatare din partea orăşenilor faţă de abuzurile cîrmuirii.

---

[16] Petru Grădişteanu, *O noapte pe ruinele Tîrgoviştei* sau *Umbra lui Mihai Viteazul,* tablou într-un act cu versuri, Buc. 1857.

[17] I. Caragiale, *Cometul sau Astronomul voiajor,* Buc. 1857, p. 12.

[18] Ibid. p. 13.

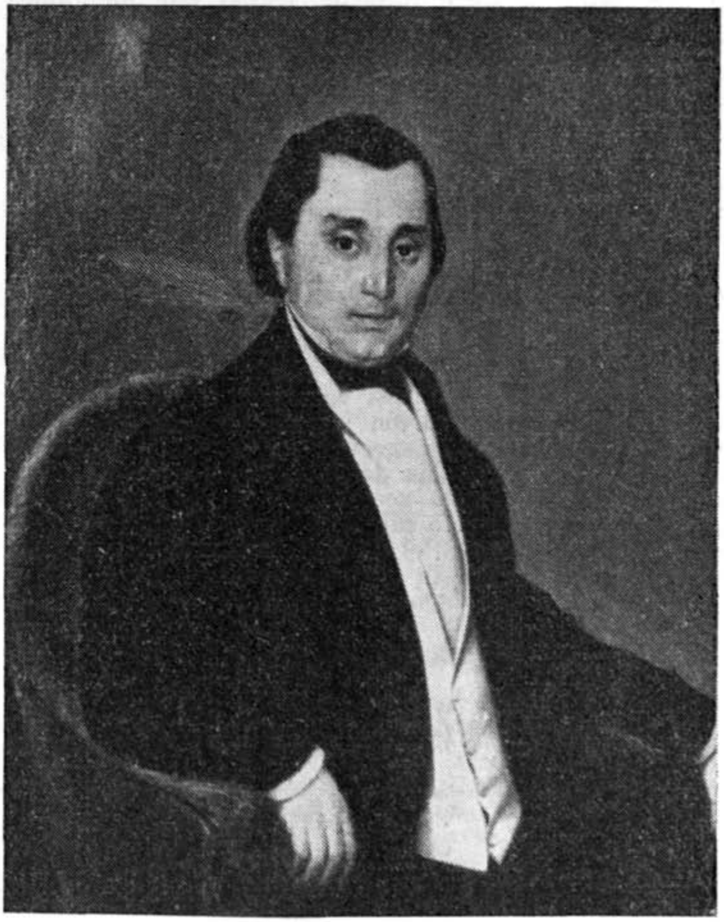
O altă „premieră pe ţară“ o constituie piesa *Viitorul Romîniei,* „reprezentată pentru prima oară de teatrul de Galaţi, după cererea şi sprijinul tuturor moldovenilor în anul 1858, august 27“[20]. Referitor la prezenţa lui Pascaly la Galaţi în vara lui 1858, cunoaştem o declaraţie inedită a actorului, datată 28 iunie 1858, în care-şi exprimă dorinţa ca, „cu toate sacrificiile să dea un şir de reprezentaţii romîneşti în acest oraş, în decurs de două luni“, considerînd că-şi împlineşte în acest chip „două mari datorii : una ca cetăţean şi a doua ca proprietar al acestei arte“[21]. Probabil că Pascaly a primit învoirea direcţiei Teatrului din Iaşi, care avea privilegiul absolut al tuturor reprezentaţiilor din Moldova, din moment ce la sfîrşitul lui august a putut înfăţişa pe scena gălăţeană trilogia sa în versuri : *Viitorul Romîniei.*

***

Versurile satirice ale lui Alecsandri, ori cele înflăcărate ale lui Pascaly, scenele naive ale lui Iorgu Caragiale, ori cele patriotice ale lui Aricescu poartă de la

---

[19] Preot Ioan Răuţescu, *Cîmpulung-Muscel,* Monografie istorică. Cîmpulung, 1943, p. 54.
[20] M. Pascaly, *Viitorul Romîniei,* op. cit., p. 1.
[21] Arh. St. Buc., dos. 671 B/1851, f. 560, fond M.I.P.C. Moldova.



Matei Millo, Pictură de Niccolo Livaditti (născut în 1801, mort după 1850), din colecţia Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

inima autorului și actorului la inima omului din sală dorința fierbinte, chemarea voalată sau îndemnul deschis la unire.

În împrejurările istorice cunoscute, are loc în ianuarie 1859 dubla alegere a lui Alexandru Ioan Cuza ca domn peste amîndouă principatele. Știrea constituirii unui guvern național „de la care toți așteaptă cu încredere legalitatea și progresul" este salutată de actorii bucureșteni, în frunte cu Millo. În cadrul unui spectacol la care se joacă *Ghici ghicitoarea mea* și *Corbul romîn* de V. Alecsandri, spectatorii au ocazia să asculte și un imn închinat lui Cuza, compus de Matei Millo, pe muzică de Wachmann, și cîntat de toți actorii și actrițele teatrului. Millo exprimă nu numai sentimentul de mîndrie patriotică și dragostea față de domn, ci și, amară previziune, teama de trădarea care se va întîmpla, după cum se știe peste șapte ani:

Doamne, varsă-ți îndurarea
Peste scumpul domnitor
Și-l ferește de trădarea
Curtezanului flator. [22]

Reprezentația se încheie cu Hora Unirii: „artiștii jucau hora strigînd urra, trăiască Unirea, trăiască M. S. Prințul Cuza. Publicul răspunde prin aplaudări, aclamări și strigăte de entuziasm; teatrul în acea seară reprezenta sensațiunea țării", ne spune Pantazi Ghica [23].

Venirea principelui la București este salutată nu numai de lumea orașelor prin care trece, între care Buzăul și Ploeștiul au excelat [24], ci și de populația Capitalei, actorii fiind și ei în primele rînduri. Se fac pregătiri mari, iar sosirea este așteptată cu imens interes. Curioșii se îngrijesc din vreme să închirieze ferestre „cîte cu cinci galbeni pe podul Mogoșoaiei, pe unde are să treacă Măria Sa", iar birjarii folosesc prilejul și speculează la sînge trăsurile, cerînd cîte un galben pe oră [25].

Millo scrie o piesă ocazională, în trei tablouri, cuprinzînd o prezentare a discordiei partidelor dinainte de Unire (tabloul 1), o evocare istorică a lui Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul (tabloul 2), și triumful ideii de Unire prin alegerea lui Cuza (tabloul 3). Nu se cunoaște textul piesei. După toate probabilitățile, spectacolul are loc în ziua de 8 februarie 1859. Succesul e mare, însuflețirea e generală, publicul e mulțumit, artiștii cîntă din nou imnul lui Millo, dar Millo, prietenul domnitorului, se zbate într-un litigiu cu poliția. „Molierul Romîniei" e învinovățit de „onor poliție" că ar vinde bilete pentru spectacolul festiv, „cu prețuri îndoite și întreite" [26].

La aceasta, el protestează categoric, respinge acuzația adusă, socotind-o defăimătoare și calomnioasă și arată că „voind a serba cu demnitate măreața zi de mîine (8.II.1859 — *n. n.*), cheltuiește din a sale singure mijloace mai mult de douăsute cincizeci de galbeni, pentru onoarea teatrului romîn din București" [27]. Totuși, vina se pare că e reală, după cum reiese din însuși cuprinsul documentului, în care Millo scrie că în „ce mă privește, declar că am vîndut bilete oricui s-a înfățișat fără... a cerceta dacă aceste bilete au a se specula sau nu" [28], și încheie ca un copil supărat, în sensul că, la urma urmei, „nu dau nimănui dreptul de a mă acuza fără a dovedi lămurit și temeinic această acuzație" [29].

După cum mișcarea unionistă reprezentase o sursă de inspirație pentru autorii dramatici, actul propriu-zis al Unirii constituie și el un subiect pentru cîteva piese. Autorii sînt tot dintre cei discutați mai înainte. În București, cel care cîntă Unirea este actorul Iorgu Caragiale, în al său naiv tablou național: *Moș Trifoi* sau *Cum*

---

[22] Imnul este publicat în „Romînul", Buc. 1859, febr. 3/15.

[23] „Dîmbovița", Buc. 1859, ianuarie 31.

[24] Ion Marghiloman ține la Buzău o cuvîntare în care-i adresează domnitorului următoarele cuvinte: „Fie, dar, Prea Înălțate Doamne, ca în era cea nouă în care intrăm astăzi, trecutul putred și gîrbovit să nu mai împiedice viitorul june și frumos al națiunii noastre" („Reforma", Buc. 1862, nr. 6, p. 21).

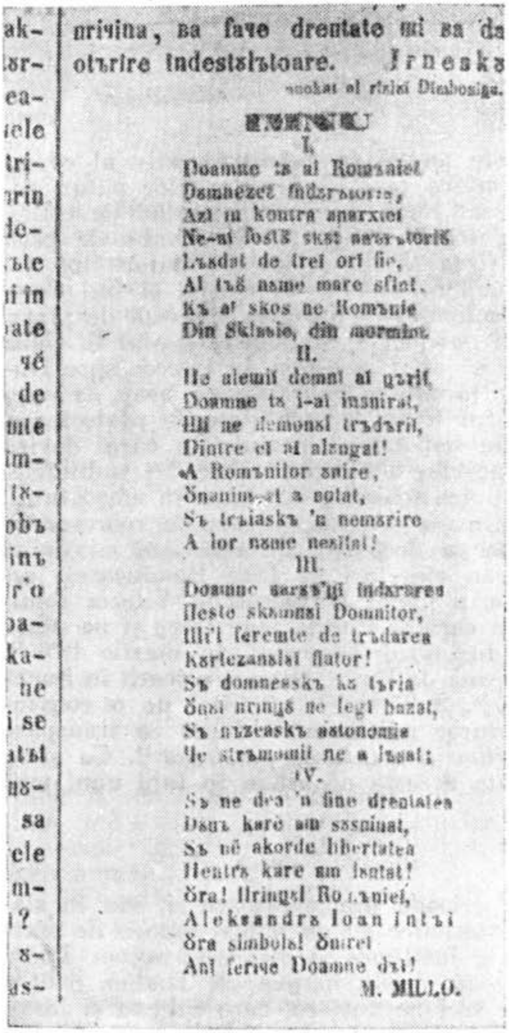
[25] Matei Millo, Raport către Comisariatul Teatrelor, datat 7 febr. 1859 (Arhiv. St. Buc., dos. 85/1859, fila 8,37, fond T.N.B.).

[26] Idem.

[27] Idem.

[28] Idem.

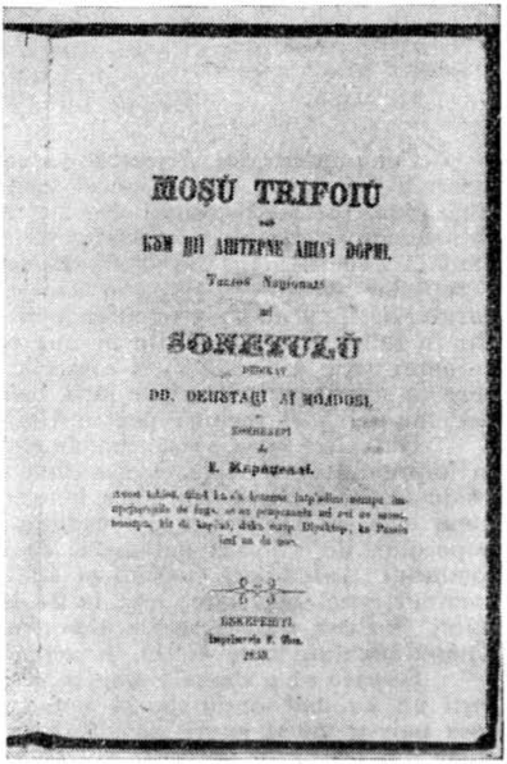
[29] Idem.



пriчina, ва faчe dreпtate шi ва dъ
otъrire indestȣlъtoare. Irneskȣ
[illegible] al rîului Dimboviцa.

[illegible]

I.
Доamne tȣ al Romъniei
Дȣmnezeȣ fъkъtoriȣ,
Azi ȣn kontra anarxiei
Ne-ai fostȣ skȣt aџȣtoriȣ
Lъȣdat de trei ori fie,
Al tъȣ nȣme mare sfint.
Kъ ai skos пe Romъnie
Din sklavie, din mormint.
II.
Пe aleшii demnі ai цъrii,
Доamne tȣ i-ai inспirat,
Ши пe demonii trъdъrii,
Дintre ei ai alȣngat!
A Romъnilor ȣnire,
Ȣnanim-ei a votat,
Sъ trъiaskъ 'n nemȣrire
A lor nȣme neuitat!
III.
Доamne varsъ'џi ȣndȣrarea
Песte skaunȣl Domnitor,
Ши'l fereшte de trъdarea
Kȣrtezanȣlui flatȣr!
Sъ domneaskъ kȣ tъria
Ȣnui пrinцȣ пe legi bazat,
Sъ пъzeaskъ aȣtonomia
Че strъmoшii ne a lъsat;
IV.
Sъ ne dea 'n fine dreпtatea
Дȣпъ kare am sȣsпinat,
Sъ ne akorde libertatea
Пentrȣ kare am lȣptat!
Ȣra! Пrinцȣlui Romъniei,
Aleksandrȣ Ioan intъi
Ȣra simbolȣlui Ȣnirei
Ani feriчe Доamne dъi!
M. MILLO.



MOȘŬ TRIFOIŬ
КȢМ ЏИ АШТЕРНЕ АШАЏИ ДОРМИ.
Tabloȣ Naцionalȣ
ши
SONETULŬ
DD. DEПȢTAЦI AI MOLDOVI
I. Караџеалъ
1859

Copertă la „Moșu Trifoiu“ de Iorgu Caragiale.

★

„Imnul“ lui Matei Millo închinat Unirii Țărilor Romîne, publicat în ziarul „Romînul“ din 3/15 febr. 1859.

ți-i așterne așa-i dormi (1859), iar în provincie, acel neastîmpărat cîmpulungean, Aricescu, în piesa *Sărbătoarea națională* sau *24 Ianuarie 1859*. Acțiunea celei dintîi se petrece în Moldova, aproape de Bîrlad. În prima parte, Moș Trifoi cîntă strofe unioniste, iar personajele Moldova și Valahia apar încatenate, pînă ce vine un grup de tineri care anunță că s-a înfăptuit Unirea. În partea a doua, moșul se prinde în horă cu tinerii, iar Moldova și Valahia reapar fără lanțuri, semn că libertatea țărilor a fost dobîndită prin Unire. Piesa se încheie cu un tablou alegoric, cu „foc bengal“ și cu strigăte generale de „Urra! Să trăiască Prințipatele Unite!“

Ca în toată dramaturgia vremii, există și în această piesă versuri adresate direct publicului, cu scop moralizator și mobilizator:

Boieri, cîți sînteți de soi,
Ascultați pe Moș Trifoi:
Țara dacă o iubiți,
Domn rumîn voi să-i găsiți;

Căci a venit acum vreme
Ca să dormi cum ți-i așterne.
Dacă însă n-ăți brodi,
Vai de țară, zău, va fi![30]

Compunerea lui Aricescu nu se oprește numai la aspectul festiv al evenimentului, ci merge mai adînc și surprinde cîteva reacții ale diferitelor pături sociale. Așa, țăranii (acțiunea are loc într-un sat lîngă București), auzind de Unire, sînt bucuroși foarte și nădăjduiesc că vor scăpa de legiuirile strîmbe de pînă atunci: „Toată munca o dăm arendașului și lui Vodă și tot noi datori, tot noi bătuți, tot noi goi"[31], spune o femeie. În schimb, zapciul, arendașul și fiul arendașului se înmoaie ca prin minune și devin mielușei în purtarea lor față de țăran, dar în taină se căinează din pricina eșecului partidei antiunioniste și văd în Cuza pe omul care le va stingheri afacerile. În piesă apar și ostași, în trecere spre Dunăre ca să păzească granițele țării. Soldații și țăranii se îmbrățișează, beau, se veselesc împreună și închină pentru Unire, pentru Cuza, pentru puterile protectoare.

Din piesă nu lipsește, bineînțeles, satira împotriva ciocoiului, a cărui deviză în împrejurările de față este „sărută mîna pe care nu o poți mușca"[32] (subînțelegîndu-se: pînă ne va veni nouă bine și vom putea schimba sărutarea în mușcătură), după cum nu lipsește nici conștiința că Unirea reprezintă un act de redresare a poporului, de ridicare națională, de afirmare a dreptății, de reînviere a vitejiei romînești: „pînă ieri ciocoiul și străinul erau mai tari în Țara Romînească, azi romînul e cel mai tare. Ieri, la 24 ianuarie, a inviat Dreptatea și Vitezia romînului"[33]. Piesa aceasta se joacă pentru prima oară la Pitești, apoi trece și pe scena Cîmpulungului, unde C. D. Aricescu este directorul Teatrului, în martie 1859[34].

Se pare că și Pascaly scrie o piesă inspirată de Unire, pe care o joacă în București un an mai tîrziu, la 24 Ianuarie 1860[35]. Subiectul ei (limitat de o convingere naiv-utopică) ar fi „triumful unirii tuturor partitelor"[36], lucru ce transpare chiar din titlu: *24 Ianuarie sau Unirea Țărilor și-a tuturor partitelor*[37]. Ca și în cazul piesei ocazionale a lui Millo, și de data aceasta ne aflăm în fața unui text care pînă astăzi este necunoscut.

***

În propagarea idealului de Unire în perioada premergătoare ei, sau în slăvirea faptului istoric odată împlinit, merite patriotice au nu numai autorii de texte dramatice, ci și actorii care le-au rostit de la înălțimea și prestanța scenei. Poate nu vor fi niciodată cunoscuți toți cei care s-au obosit, în templul Thaliei, pentru cîntarea Unirii la anul 1859. Vor rămîne în veci neștiuți cei care ridicau și lăsau cortina, cei care aprindeau și stingeau lumînările de la rampă, cei care apăreau în „țărani, țărance, osteni, popor", și-atîția alții. Au ajuns însă pînă la noi, alături de numele profesioniștilor fruntași Pascaly, Millo, Iorgu și Costache Caragiale, Matilda Pascaly, Elena Caragiale, Eufrosina Popescu, Fany Tardini — și numele unor diletanți, ca Ovid Rudeanu, G. Slăniceanu, Elena Albescu, C. Meculescu, Ana Negoiescu, Fotinița Stoienescu, C. D. Aricescu etc.

Și unii și alții au meritul de a fi înțeles un mare adevăr, acela că actorul nu este un simplu producător de lacrimi sau de haz, ci un om, un pedagog, un cetățean. La postul lor și după priceperea lor, actorii Unirii au făcut propagandă, au luptat, și-au slujit țara. Militînd pentru Unire, au ajuns ei înșiși mai apropiați, mai legați, mai uniți. O dovedește acțiunea de contopire a forțelor actoricești, sprijinită, ce e drept, de C. A. Rosetti, în timpul scurtului său directorat. Una din primele măsuri luate de acesta a fost înlăturarea dezbinării care domnea în Teatrul Național, prin gruparea celor mai buni actori ai vremii într-o singură trupă. Și într-adevăr, la finele lunii august 1859, echipa Teatrului Național număra pe Millo, Pascaly, Costache Caragiale (care părăsise scena în 1855 și revine în teatru fără remunerare), C. Dimitriad, Ștefan Vellescu, Dragulici, Gestian, Eufronisa Popescu, Maria Flechtenmacher, Matilda Pascaly, Frosa Sarandi etc.

---

[30] I. Caragiale, *Moș Trifoi* sau *Cum ți-i așterne așa-i dormi*, Buc. 1859, p. 14.

[31] C. D. Aricescu, *Sărbătoarea națională* sau *24 Ianuarie 1859*, Buc. 1860, p. 19.

[32] Ibid., pag. 26.

[33] Ibid., p. 24.

[34] Arhv. St. Buc. dosar 1882/1858, f. 110, Fond. Min. de Interne, Țara Romînească, Divizia Comunală.

[35] „Romînul", Buc. 1860, ianuarie 14/26.

[36] Idem.

[37] „Romînul", Buc. 1860, ianuarie 22.

***

Unificarea concepută și inițiată de Rosetti nu va fi însă trainică, după cum nici acțiunea politică a Unirii Țărilor Romîne nu va fi lipsită de amărăciuni și frămîntări. Încă înainte de Unire, cîntarea cunoscutei *Hore a Unirii* de V. Alecsandri apare primejdioasă în ochii oficialilor antiunioniști. Un poet al vremii, Gh. Tăutu, publică poezia-dialog *Romînul și lăutariul*[38], în care primul cere celuilalt să-i cînte :

...hora care sună :
„Măi, muntene, vin la noi
Ca unindu-ne-mpreună
Să-uităm orice nevoi !" [39]

versuri ce indică, neîndoios, bucata lui Alecsandri. Spre surpriza noastră, a celor de astăzi, lăutarul refuză să o cînte, temîndu-se de urmări :

...mi-este frică
Hora zisă a-ți cînta.
Frică mi-e să nu m-audă
Vr-un jandarm, vr-un amploiat,
C-apoi, zău, dau peste trudă,
Peste scîrbă și păcat ! [40]

Mărturia lui Tăutu despre Hora Unirii — cîntec interzis nu e unică. Xenopol dă și el următoarea informație : „Muzica militară și bandele de lăutari sînt oprite de a mai cînta Hora Unirii ; și dialogul lui V. Alecsandri *Tîndală și Păcală...* este oprit a mai fi jucat"[41].

Curentul potrivnic Unirii nu va înceta nici după 1859. Conservatorii, înfrînți cu ocazia proclamării lui Cuza ca singur domnitor al Principatelor, continuă manevrele și speculează la maximum slăbiciunile noii guvernări. Cele două comploturi împotriva domnitorului, puse la cale de reacțiune, nestatornicia guvernelor, tulburările grănicerilor din vara anului 1859, incidentele sîngeroase de la Craiova și Ploiești, provocate de conservatori, dovedesc starea de agitație continuă care domnea în Principate, dar mai cu seamă în Țara Romînească.

Oamenii lucizi ai timpului sezisau ciocnirile de interese între clase : „Deoparte oamenii trecutului, impilătorii și esploatatorii poporului și de alta impilații și victimele ; deoparte cei ce s-au bucurat de toate privilegiile și monopolurile, de altă parte cei ce au purtat toate sarcinile și greutățile statului"[42]. E limpede că poporul nu primise nici pe departe ceea ce așteptase de la Unire. El nu putea nici chiar să manifesteze liber pentru domnitor și pentru ziua de 24 ianuarie.

În 1862, împlinindu-se trei ani de la Unire, radicalii organizează în București o manifestație la care atrag și țărănimea. Cel care răscolește comunele și-i mînă pe săteni spre Capitală este Mircea Mălăeru, un om mai ridicat. El făcuse parte din Divanul ad-hoc din 1857, în care susținuse interesele țăranilor clăcași din județul Ilfov, și condusese masele țărănești în zilele alegerii lui Cuza la București[43]. Mălăeru nu trebuie considerat ca „un simplu agent electoral, sau un om plătit, ci un conducător real, convins și sincer"[44]. Om foarte mîndru, el răspunsese în 1859 subcîrmuitorului de Mostiștea, care găsise asupra lui niște hîrtii cu însemnări personale: „Ce? Acum cînd avem un guvern de dreptate și de libertate ce ne-o dă Convenția iscălită de șapte împărați, romînii nu mai pot avea dreptul d-a-și pune pe hîrtie părerea și dorința lor? Nu mai au ei astăzi libertatea nici ca sub guvernele Nedreptății din trecut, d-a umbla după trebuințele lor, ci numai duși la clacă îndoită și întreită și la podvezi cu biciul?"[45].

---

[38] „Steoa Dunării, Zimbrul și Vulturul", 1859, ian. 23. Poezia are următorul subtitlu : *Horă dedicată d-lui V. Alecsandri.*

[39] Idem.

[40] Idem.

[41] Barbu Lăzăreanu, *Cu privire la Alecsandri,* Buc. p. 6.

[42] „Reforma", Buc. 1861, nov. 19, p. 205.

[43] Pentru amănunte, vezi lucrarea : B. Dan, *Mișcarea țărănească condusă de Mircea Mălăeru* (Ian. 1862) în Bulet. Științific al Acad. R.P.R., Secțiunea de științe istorice, filozofice, economico-juridice, tom. III, 1951, p. 37—63.

În ianuarie 1862, venind spre București, țăranii conduși de Mălăeru au un incident cu un Notara, subprefect de Mostiștea, în urma căruia numitul funcționar se alege bătut măr. Faptul provoacă arestarea a numeroși săteni (numai din Fierbinți au fost ridicați 235 de oameni), dar încercările reacțiunii de a stînjeni mișcarea de simpatie pentru Cuza nu izbutesc. În dimineața lui 24 ianuarie, o mare mulțime de oameni se strînge pe dealul Mitropoliei și aclamă pe domnitor, care coboară dealul pe jos, însoțit de „urările cele mai entuziaste". La trecerea deputaților și miniștrilor conservatori se huiduiește și se strigă „Jos Fanarioții" sau „Jos ciocoii". Acestea sînt relatările ziarului „Romînul", pe care însă „Unirea", organ conservator, le socotește exagerate, rău-intenționate, afirmînd la rîndul său că nu huiduise „popolul întreg", ci numai „doi colaboratori ai Romînului și un actor de teatru"[46].

Este greu de admis că huiduielile a 2—3 oameni se puteau face auzite în acele „șiruri îmbiesuite (sic) a mai multe mii de popor", de unde părerea noastră că ziarul „Unirea" încearcă să minimalizeze izbucnirea ostilă a asistenței. Mai presus de această controversă, însă, interesează faptul că „un actor" (care, în mod logic, nu putea fi singur), participă la o manifestație de simpatie față de Cuza și de desolidarizare de guvernanții trădători. Unirea devine astfel o chestiune nu numai a țărănimii sau a oamenilor politici, ci și a actorilor, a acelor actori-cetățeni care au fost pomeniți, iar evenimentele ce urmează le dau prilej să-și afirme și mai mult adeziunea.

Țăranii arestați sînt înfundați în închisoare la Plumbuita și prin alte părți, unde, din pricina tratamentului și a „anchetei", unii din ei mor. Moare și țăranul Dobre Usturoi, din Micșunești-Ilfov, căruia același poet, Gh. Tăutu, îi închină postum poezia *Dobre (24 Ianuariu)*[47]. Chiar în acel an începe o campanie de ajutorare a celor închiși și a familiilor lor. Dăruiesc bani sau obiecte: Elena Cuza, Ana Ipătescu, d-nele Odobescu, Bolintineanu, Rosetti, apoi Kogălniceanu, Bolliac, Aricescu, Filimon, pictorul Tattarescu etc., etc.

Actorii, care niciodată nu prea au avut bani de prisos, nu lipsesc de la această subscripție patriotică. La redacția ziarului „Romînul" sosește o corespondență din Craiova, semnată de B. Radianu, în care se spune: „Artistul nostru, Teodorini, directorul Teatrului Național d-aici cum a văzut apelul făcut de ziarul „Romînul" de la 25 și 26 ianuarie (1863 — *n. n.)* era decis atît însuși cît și alți artiști de sub direcțiunea sa, a da o reprezentațiune în favoarea infortunatelor familii ale țăranilor arestați..."[48]. Corespondentul îl scuză pe Teodorini că, dat fiind timpul scurt pînă la tragerea loteriei, nu putuse pregăti o piesă nouă, ci organizase în pripă „un bal mascat în sala teatrului", la care, „cu toate că afișele erau distribuite cu trei zile mai-nainte, d-abia veniră... vreo 100 de persoane, iar loji fură vîndute numai 16"[49]. Și adaugă, amărît, semnatarul scrisorii: „Nu putem atribui aceasta la alt decît fatalității ce [de] mai bine de un an urmărește p-acești nenorociți, fiindcă trebuie s-o spui că din cîte baluri mascate s-au dat în acest carnaval, acesta fu cel mai slab în rețetă"[50]. Odată cu scrisoarea, Radianu trimite din partea lui Teodorini și 12 napoleoni, venitul net al seratei.

De la Iași vine o știre asemănătoare: „Trupa romînă, sub direcțiunea Dlui C. Bălănescu și cu concursul dlui Pascaly, va da în a doua săptămînă din post o reprezentare în beneficiul acelorași săteni. Astfel e de crezut că Iașii vor dovedi încă odată că știu deosebi iubirea de frați de păsurile ce au venit asupra lor de la oameni, de la indiferența sistemei guvernamentale"[51].

---

[44] B. Dan, Op. cit., p. 44.

[45] Dan Berindei, *Știri noi cu privire la Mircea Mălăeru și la mișcarea țărănească din 1862*, în „Studii", Buc. VIII (1955), nov. 4, p. 97

[46] „Unirea", Buc. IV (1862), nr. 9, ian. 29, p. 34.

[47] „Reforma", 1862, oct. 3.

[48] „Romînul", Buc. VII (1863), febr. 14, p. 137.

[49] Idem.

[50] Idem.

A fost și un actor nemernic, C. Halepliu, care s-a opus mișcării țărănești din ianuarie 1862. El a publicat în „Unirea" un protest împotriva preotului Grigore, care strîngea semnături întru susținerea revendicărilor țărănești. „Dacă, dar, se formează în adevăr o asemenea petiție, apoi este una din cele mai mizerabile fapte ale perturbărilor de meserie", față de care onorabila prefectură trebuie „să ia cele mai grabnice și energice măsuri... și să stîrpească odată pentru totdeauna niște asemenea fapte de discordie, care ne pregătesc cel mai funest viitor"[52]. Halepliu, actor lipsit de talent, individ fricos și conformist, dar dornic de ranguri, fost agent al reacțiunii din 1848, nu observa că „viitorul funest" al Romîniei îl pregăteau nu preotul Grigore sau țăranul deputat Mircea Mălăeru, ci partidele care își întindeau imaculatele mîini întru perfectarea murdarei coaliții.

***

Unirea devine, deci, dintr-o izbîndă a poporului, o afacere a partidelor istorice. În curînd, liberalii trădează și ei țărănimea și formează, împreună cu foștii lor adversari, „coaliția monstruoasă", a cărei constituire se putea prevedea încă de la 1848. Slăbiciunea acțiunii păturilor de jos, insuficient de închegată, și lașitatea burgheziei au făcut ca Unirea să fie în așa fel înfăptuită încît să nu aibă loc prefaceri sociale adînci, iar boierimea să păstreze mai departe, în fond dacă nu și în formă, vechile-i comandamente.

Această caracteristică a Unirii își găsește expresie în teatrul epocii. Un personaj al lui Aricescu, propagînd ideea de Unire, propune „o unire tare, între boieri și țărani"[53].

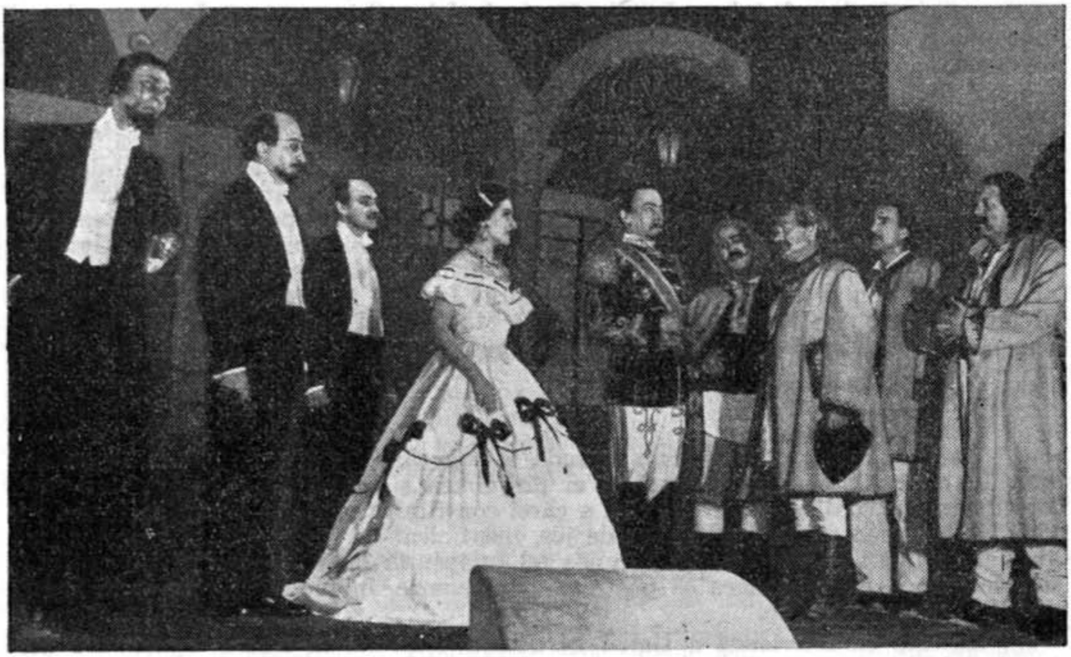
Unirea între țărani și boieri este, evident, o încercare idilică, pornită din miopia politică a autorului. Natura n-a cunoscut pînă acum înfrățirea lupilor cu mieii, curgerea apelor de la vărsare către izvor, sau alăturarea turbatului de apă. La o sută de ani de la Unire, contradicția între clase este un adevăr limpede pentru noi, pe cînd atunci, abia de începea să se vorbească despre ea în chip conștient. Atunci se năștea statul romîn modern; atunci, dușmanii erau mulți, și înăuntru și în afară; atunci, independența nu era cucerită încă; atunci, umbra lui Mihai Viteazul, din piesa lui Grădișteanu, necăjită pe nedreptele stări de lucruri, declama prevestind versurile din Satira III-a a lui Eminescu:

De ce nu pot, o, doamne, să-ncing iar spada mea?
Cum aș muia-o-n sîngele acelora ce vor
Al țării mele rău! Cum le-aș înfige-o-n piept
Mîrșavelor ființe ce nu se mai sfîrșesc!...[54]

A vorbi astăzi despre alăturarea actorilor și autorilor dramatici la actul Unirii, acum un veac, este a face nu numai o faptă de dreptate față de memoria lor, ci și un prilej de cinstire a unei arte care acum, în zilele noastre, se dezvoltă liber sub privegherea și tutela statului. Împărtășim bănuiala că Mircea Ștefănescu sau Șoimaru, sau Davidoglu, scriind despre Unirea Țărilor Romîne, au suflat întîi colbul de pe modestele piese ale lui Aricescu și Pascaly, iar actorii noștri care s-au pregătit să joace actualele piese închinate Unirii, vor fi privit înainte de a păși în scenă, portretele lui Millo, Teodorini sau Iorgu Caragiale. „Vita brevis, ars longa" (Viața e scurtă, arta e veșnică). Dar pentru a fi eternă, arta trebuie să fie cetățenească și patriotică; este ceea ce leagă pe înaintași de ziua de azi.

---

[51] „Romînul", Buc. VII (1863), febr. 18—19, p. 155.
[52] „Unirea", Buc. 1861, octombrie 24.
[53] C. D. Aricescu, *Trîmbița Unirii,* op. cit., 10.
[54] P. Grădișteanu, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei,* op. cit., p. 26.



Scenă finală din „Vodă Cuza și Unirea" de Tudor Șoimaru — Teatrul Tineretului

Emil Riman

UNIREA ÎN PAGINI DRAMATICE

Istoria Romîniei, această pasionantă biografie a poporului nostru, a străbătut de-a lungul vremurilor un drum anevoios dar plin de învățăminte. Șerpuind prin viroage întunecoase sau urcînd spre crestele luminate de soare, acest drum a cunoscut în repetate rînduri strălucirea unor aspirații generoase și umanitare, pe care zilele noastre le împlinesc sau, caută să le împlinească.

Unirea Țărilor Romîne reprezintă unul din momentele de vîrf ale trecutului nostru istoric, moment în care calitățile poporului nostru au fost valorificate din plin. Cu îndreptățită mîndrie privim astăzi această perioadă de înălțare morală, care a prilejuit unor oameni ca Mihail Kogălniceanu, Alexandru Ioan Cuza, Costache Negri și Vasile Alecsandri afirmarea solidarității și patriotismului lor fierbinte. Importanța acestui eveniment nu constă numai în realizarea unui vechi deziderat al țărilor-surori: unitatea teritorială, politică și administrativă a unui popor unit de veacuri prin origine, grai și obiceiuri, ci și în legitimele aspirații ale unor oameni hotărîți de a rupe cătușele robiei feudale și jugul otoman. Unirea Țărilor Romîne este pilduitoare prin aceea că ea a fost realizată prin lupta maselor populare, iar cuvintele celui care a pus un umăr de nădejde în realizarea acestui act istoric, Mihail Kogălniceanu, sînt edificatoare în acest sens: „Unirea, Domnilor, eu nu recunosc nimănui dreptul să zică că e actul său individual, proprietatea sa exclusivă; Unirea e actul energic al întregii națiuni romîne.., și de aceea, Domnilor nici chiar Domnitorului, dar încă unui simplu particular, nu-i recunosc și nici nu-i voi da vreodată dreptul acesta, de a zice că el a făcut singur Unirea. Nu, Domnilor, Unirea, națiunea a făcut-o..."

Sărbătorirea Unirii Țărilor Romîne în anii democrației populare nu este numai împlinirea unei datorii patriotice, un gînd pios adresat figurilor mari ale trecutului. Această sărbătorire este importantă prin legăturile pe care le stabilim între trecut și prezent, este importantă prin rezonanța pe care întîmplările de acum 100 de ani o trezesc în sufletele oamenilor de azi, constructori ai unei vieți noi. Evocarea istorică ce se rezumă doar la caracterul didactic al unui „așa a fost", indiferent de luxul de amănunte și de rigurozitatea documentării, rămîne puțin valoroasă, atîta timp cît nu este străbătută de suflul dătător de viață al actualității.

Sub acest semn al actualității stau și lucrările dramatice ale lui Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimaru și Mihail Davidoglu, care, apreciind importanța evenimentului, au dăruit teatrului nostru trei piese închinate măreţului eveniment și figurii luminoase a acestui act istoric, Alexandru Ioan Cuza.

Mircea Ștefănescu și-a intitulat lucrarea sa dramatică : *Cuza Vodă*. Piesa are ca motto un citat din *Istoria romînilor din Dacia Traiană* de A. D. Xenopol : „Epoca Unirii este fără îndoială cea mai mare din întregul trecut al poporului romîn, pentru că este ilustrată nu printr-o marcantă individualitate, ci prin o înălțare a întregului popor la nivelul unei mari idei". Fidel titlului, mai puțin însă fidel mott-oului, dramaturgul realizează mai mult portretul domnitorului Cuza, decît evenimentul istoric. Este adevărat că această personalitate adună ca într-un focar năzuințele pașoptiștilor, năzuințele progresiste ale burgheziei înaintate și ale poporului asuprit. Adevărul istoric nu înseamnă în cazul nostru și un adevăr dramatic ; din cele trei planuri în care Mircea Ștefănescu ni-l prezintă pe erou : omul particular, omul politic, omul și masele, cel mai reușit ni se pare realizat Cuza în viața lui de toate zilele. Dorind să facă portretul omului și nu al personalității oficiale, autorul l-a umanizat foarte bine, dar... prea mult în dauna semnificației sale istorice.

Actul I stabilește perfect premisele unui conflict ulterior : sîntem în anul 1857, un an de fierbere și de luptă surdă între unioniști și separatiști, în care oamenii și ideile se călesc ; așteptăm lupta decisivă ce va stabili o creștere a ideii și a personajelor. Dramaturgul, însă, escamotează actul Unirii, iar următoarele tablouri se petrec șapte ani mai tîrziu, în 1864, în preajma reformei agrare. Autorul simte hiatusul și-l acoperă cu date ; în trei replici succesive, într-o discuție cu mama ei, Elena, soția lui Cuza, încearcă să suplinească golul :

„— ELENA (privind peste nimicuri) : Da... 1859, Unificarea Armatei Romîne în tabăra de la Florești...

— Îmi amintesc de toate, măicuță, 1860, crearea Universității... 1861, desăvîrșirea Unirii... 1862, Principatele se numesc România... 1863, secularizarea averilor mînăstirești...

— Da, 1864, lărgirea votului, dezrobirea țăranilor și neatîrnarea noastră lăuntrică !"

Alexandru Ioan Cuza domnește de cinci ani ; îl întîlnim din nou pe cel pe care l-am cunoscut în actul I, pe același plan : planul sentimental. Desigur, orice om are slăbiciunile lui, dar autorul nu-l privește cu același ochi de mamă, așa cum face Elena, soția lui :

„— Alexandre, fiul meu năzdrăvan. Dee Domnul ca istoria să te privească cu ochii mei, cu ochi de mamă. Pentru că sînt convinsă că eu am dreptate și că istoria nu trebuie să-și umple paginile cu slăbiciunile tale omenești. Ci să-ți ierte bietele tale păcate... pentru marea, pentru sincera și nedezmințita ta iubire de țară."

Această foarte frumoasă replică a Elenei, cu care se încheie actul III, ne obligă să facem o recapitulare. Pe Cuza, omul politic și reprezentant al maselor, l-am întîlnit în repetate rînduri : în cabinetul caimacamului Vogoride, dîndu-și demisia pentru a apăra interesele unioniste, apoi în palatul de pe podul Mogoșoaiei, pregătind legea electorală împreună cu Mihail Kogălniceanu, ținînd piept intervențiilor boierilor reacționari sau uneltelor acestora, stînd de vorbă prietenește cu Moș Ion Roată, apoi cu delegații țăranilor de la Ruginoasa și, în sfîrșit, semnînd actul de abdicare în noaptea de 10/11 februarie 1866. Felul cum acționează eroul este convingător și emoționant, dar impresia generală pe care o degajă acesta, nu este aceea a personajului istoric ; această impresie este asemănătoare cu aceea pe care ne-ar da-o o statuie, care a coborît de pe soclu. Monumentul nu mai e privit în raccourci, ci direct, dimensiunile lui fiind cele normale ; această impresie ne este dată pe de o parte de faptul că dramaturgul insistă prea mult pe viața intimă a personajului (legăturile lui cu Maria Obrenovici, Didița Retzeanu sau viața de familie), iar, pe de altă parte, pentru că piesei îi lipsește planul doi, poporul. Sfătosul Moș Ion Roată este fără îndoială, un personaj savuros, dar semnificația lui în piesă nu depășește pe aceea a unui singur individ. Din documente și legende, este cunoscută larga popularitate de care s-a bucurat Alexandru Ioan Cuza ; dar atunci cînd autorul îl reprezintă în ipostaza unui erou popular, el cochetează cu convenționalul, artificiile simțindu-se în mod evident. Aceasta este cauza pentru care, atunci cînd domnitorul se întîlnește cu delegația țăranilor de la Ruginoasa (tabloul 5, actul III), scena este mai puțin convingătoare.

Propunîndu-și să cuprindă în lucrarea sa dramatică o perioadă istorică întinsă, bogată în evenimente și în prefaceri sociale, autorul a preferat o galerie de portrete, portrete creionate cu umor și spirit de observație : agenții diplomatici ai țărilor străine, caimacamul Vogoride, boierul separatist Alecu Balș, Maria Obrenovici etc. Aceste personaje, deși evoluează în locuri de acțiune diferite, au un numitor comun : fac parte din aceeași lume, lucrarea dobîndind prin aceasta, o puternică amprentă de piesă de interior.

Dina Cocea (Maria Obrenovici) și Constantin Bărbulescu (Alexandru Ioan Cuza) în „Cuza Vodă" de Mircea Ștefănescu. — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Episoadele distanțate în timp fac ca uneori personajele să evolueze în salturi ; de la act la act, schimbările sînt puternice și, din această cauză, discontinue. Pe unionistul Toderașcu din actul I nu-l mai recunoaștem în omul meschin și interesat din actul II. Alteori în evoluția unor personaje pe care însăși istoria le reliefează și care, în mod normal, ar fi trebuit să ocupe primul plan, chiar în compania eroului principal, tocmai pentru a-i completa portretul, pentru a-i motiva atitudinea, autorul preferă o aceeași creionare sumară, periclitîndu-le evoluția ; este cazul „primului sfetnic" al lui Cuza, ardentul susținător al legii rurale, Mihail Kogălniceanu. Extrem de scurta existență ce o are în economia piesei (în tabloul 2, ca trimis al comitetului electoral al Unirii, și în tabloul 5, ca primministru, în ambele afișînd ipostaza reformatorului) este insuficientă. Crescendoul lui Kogălniceanu, ca și transformarea lui Toderașcu nu s-au făcut în fața noastră și, din această cauză, avem senzația că am sărit un capitol dintr-un roman bun. Pentru că piesa lui Mircea Ștefănescu, în ciuda rezervelor arătate, este o piesă bine scrisă, cu replici spirituale și pline de subtext, cu situații dramatice și atmosferă de epocă, și cu o amplă și riguroasă documentație istorică. Chipul în care autorul și-a privit eroul este evident și în felul în care încheie lucrarea dramatică. Asistăm în ultimul tablou la abdicarea domnitorului ; piesa nu se termină în apoteoză, ci cu un sentiment de tristețe, care, în ultimă instanță, ne lasă imprimată imaginea unui erou înfrînt. Aureola pe care i-a conferit-o personajului istoria, dispare ; admirabilul portret al domnitorului Alexandru Ioan Cuza ar putea fi intitulat foarte bine : „Istoria unui destin". Unirea Țărilor Romîne reprezintă, însă, istoria unui popor.

De aceea, deşi nu atît de bogat colorată, piesa lui Tudor Şoimaru, *Vodă Cuza şi Unirea*, surprinde cu o mai mare precizie esenţa evenimentului şi a personajului istoric. Abordînd doar cîteva întîmplări semnificative, cuprinzînd o perioadă de timp restrînsă, dramaturgul realizează o operă rotundă, cu o idee clară, relevînd diversitatea oamenilor angrenaţi în lupta pentru desăvîrşirea Unirii.

Acţiunea piesei începe în anul 1857 şi se termină într-un moment de culme: alegerea domnului Moldovei, Alexandru Ioan Cuza, ca domnitor şi în Muntenia, în ianuarie 1859. În piesa lui Tudor Şoimaru, poporul şi eroul îşi găsesc o greutate egală. Fie că acţiunea piesei se desfăşoară la conacul lui Costache Negri de la Mînjina, în palatul lui Vogoride, în localul alegerilor la Iaşi, sau în locuinţa provizorie a lui Cuza, poporul are o prezenţă substanţială şi, ceea ce e mai important, dramatică. Încă din primul act, se vede legătura lui Cuza cu oamenii simpli, încrederea şi influenţa reciprocă în desăvîrşirea năzuinţelor lor. Bătrînul pălmaş Sava îi comunică fără sfială viitorului domn, pregătirile de înarmare cu care boierii vor întîmpina o eventuală declanşare a furiei populare: „Ei... omul nu prea scapă de ce-i este teamă". Iar Cuza îi răspunde: „Ai dreptate, moş Sava, dar socot că nu va fi nevoie să-i strîngeţi prea tare. Că dacă voiţi şi Domniile-voastre, ţăranii, Unirea, atunci ea se va face şi peste capul lor!" Iar Moş Ion Roată îl încurajează cu căldură pe pîrcălabul Cuza, în misiunea pe care i-o încredinţează Alecsandri şi Costache Negri, atunci cînd acesta este chemat de către Vogoride: „Gîndeşte-te, pîrcălabe, că milioane de suflete aşteaptă Unirea. Că milioane de suflete ne zbuciumăm sub osînda boierescului. Nu-ţi este iertat să dai înapoi, tocmai acum, cînd s-ar putea, cine ştie, să ne dai lumina, să ne dai viaţa". Astfel, Cuza apare ca un demn reprezentant al poporului, popor care acţionează în piesa lui Tudor Şoimaru într-un mod convingător. Se simte presiunea lui, şi în alegerile din Moldova, şi în felul cum este relatată dorinţa maselor de munteni şi moldoveni, adunaţi pe Dealul Mitropoliei din Bucureşti; iar „propunerea" pe care o dictează Moş Ion Roată, clăcaşului Ioniţă, în actul III al piesei, este o impresionantă pagină de istorie, transpusă în dramaturgie, în care recunoaştem cu uşurinţă cuvintele deputatului C. Tănase din Ţara Romînească, sau cele ale deputaţilor pontaşi din Moldova. De altfel, întregul act este închinat acestor eroi mulţi şi anonimi ce şi-au cucerit fiecare pas către libertate, cu preţul unor imense sacrificii, iar cuvintele pe care le spune Moş Ion Roată în finalul actului, atunci cînd ţăranii impun inerţiei parlamentare a boierilor pe alesul lor, sînt emoţionante prin simplitatea şi prin speranţele pe care ţăranul le încredinţează Domnitorului: „Noi, boierule, nu ştim a ura... dar Dumnezeu s-o îndura".

Chipul domnitorului Alexandru Ioan Cuza este zugrăvit cu dragoste şi căldură, ceea ce dovedeşte că autorul şi-a apropiat sensibil eroul, creîndu-i o evoluţie complexă şi firească. Legătura sa cu ţăranii, mai mult felul cum îi ascultă decît felul cum le vorbeşte, condiţionîndu-i atitudinile ulterioare faţă de boierimea retrogradă, îl fac să se dezvăluie ca un adevărat erou popular, un om care înţelege suferinţele poporului şi care va lupta pentru a i le alina.

Tudor Şoimaru îmbină în piesa sa, cu abilitate, istoria cu legenda, documentul autentic şi poveştile orale despre Unire, care circulă la ţară din tată-n fiu. Făcîndu-şi din datele cunoscute jaloane, autorul le uneşte cu linia fanteziei sale; de cele mai multe ori, jaloanele întrebuinţate sînt oportune şi bine găsite (povestea lui Ion Creangă despre Ion Roată, citatele din Kogălniceanu, sau din cererile deputaţilor ţărani, figura luminoasă a feministei Sofia Coce). Alteori însă, ele apar forţate şi exterioare dramei (Alecsandri vorbind despre rolul teatrului, sau anecdota cu soldatul şi Cuza); în ambele cazuri însă, se observă tendinţa autorului de a readuce în memorie şi de a amplifica prin repetare evenimente şi personaje cunoscute, de a le da semnificaţia cuvenită, de a le pune în adevărata lor lumină. Ceea ce impresionează în piesa *Vodă Cuza şi Unirea* este echilibrul cantitativ şi calitativ al personajelor ce se înfruntă: taberei unioniştilor şi adevăraţilor patrioţi, îi este opusă cea a boierilor separatişti şi reacţionari, egală ca substanţă dramatică. Deşi uneori ridicole în absurditatea cu care se opun legilor istorice, personajele negative nu sînt minimalizate şi nici expediate în scene lipsite de semnificaţie. Aceasta este cauza pentru care conflictul îşi păstrează, de-a lungul celor patru acte, întreaga sa forţă; momentele dramatice se succed într-o tensiune mereu crescîndă, solicitînd din ce în ce mai mult, interesul nostru; piesa este densă şi plină de viaţă, iar finalul, realizat la un registru superior, ne lasă o impresie optimistă şi înălţătoare. *Vodă Cuza şi Unirea* a lui Tudor Şoimaru nu și-a propus să epuizeze nici epoca și nici evenimentele. Piesa este o poveste simplă, pe înțelesul tuturor, care vorbește despre Unire și despre oamenii care au făcut-o. Este o poveste cunoscută și frumoasă, pe care o ascultăm cu plăcere și care capătă amploare prin ecoul patriotic pe care-l trezește.

Conștient de valoarea și caracterul actului intitulat *Cuza Vodă*, dramaturgul Mihail Davidoglu își subintitulează lucrarea cu modestie, „Evocare dramatică". Există și în acest act precizia datului istoric (adunarea Divanului la Iași, alegerea lui Cuza la București, abdicarea lui Cuza în 1866); există și în acest act datul legendar (Cuza Vodă sărută obrazul scuipat de boieri al lui Moș Ion Roată și umblă deghizat prin țară, pentru a asculta păsul poporului, sau cîrteala dușmanului). Ilustrînd într-un montaj de patru secvențe cîteva momente ale epocii și vieții lui Cuza Vodă, Davidoglu nu urmărește însă concretizarea lor într-un conflict dramatic unitar și susținut. Dar pornind de la premisa adevărului istoric al rolului maselor populare în desăvîrșirea actului Unirii, el impune evocării sale un unghi de perspectivă cu totul nou față de celelalte două lucrări amintite. Accentuînd acest unghi de perspectivă, evenimentul este privit cu ochii și psihologia omului simplu, ai clăcașului sau ai meseriașului, care relatează întîmplările așa cum au fost. Se vede clar din narațiunea participanților că le-a fost interzis accesul în sala Divanului sau a Mitropoliei; de aceea nu asistăm la dezbaterile dintre unioniști și separatiști; de aceea, nu pătrundem în tainele cabinetului domnesc și nici în intimitatea gîndurilor domnitorului. Cuza Vodă ne este prezentat cu respectul, dar și cu iubirea ce i-o purta poporul: simplu ca om, dar Domn ca rang. Boierii (Alexe, Caliopi, Miron și Marghiolița), vizibil caricaturizați, trădează prin aceasta umorul, ironia caustică a poporului și ura țăranului obidit. Momentele scenice nu sînt însă clar închegate, dialogul e pe alocuri mai mult teatral, ușor retoric, cu replică lungă, care constată și care aparține mai curînd comentariului, decît dezbaterii generatoare de acțiuni dramatice. Acest comentar al evenimentelor istorice, ce străbate ca un fior întreaga lucrare și amintește de recitativul cu cor și soliști, aparține în permanență maselor populare, din care desprindem cu ușurință mai mult vocea și mai puțin figura reprezentanților ei, a raisoneurilor piesei: sfătoșenia neobositului Moș Ion Roată și agitația caracteristică luptătorului „ilfovean", Mircea Mălăeru. Fiorul ne este dat însă de autenticitatea datelor, de patosul maselor, de ecoul patriotic care răzbate în fiecare gînd al lor, și nu de dramatismul faptelor, de încleștarea lor în scenă. Concluzia în perspectivă, dată de replica finală a lui Mircea Mălăeru, replică în care autorul intenționează să dea actului Unirii și evocării sale semnificația unei verigi în lanțul progresiv al istoriei, sună convențional și fără ecou: „...l-au mîncat boierii pe Cuza Vodă. Acum iar o să ne sfîșie cu harapnicele. D'apoi să nu le dea Dumnezeu cînd ne-om ridica noi ăștia, să întoarcem harapnicul împotriva lor. Teamă mi-e că altcum nu s-o putea. Și pînă la urmă, așa va trebui să facem. Și o s-o facem". Se simte că autorul a forțat pe erou. Se simte izul didactic, care face ca „evocarea" să nu depășească sfera ocazionalului, deși a fost o „evocare" patetică.

Centenarul Unirii Țărilor Romîne și-a găsit un binemeritat ecou în dramaturgia noastră. Era normal ca acest moment de vîrf din trecutul nostru istoric, moment în care calitățile poporului nostru au fost verificate din plin, să-și găsească locul în teatrul nostru nou. Era normal ca această pagină glorioasă să fie transcrisă de pe poziția și concepția adevăratului patriotism, expresie a intereselor vitale ale poporului. Era normal ca, dat fiind personalitatea distinctă a celor trei dramaturgi, să avem în fața noastră trei opere diferite, deosebite prin particularitățile lor artistice. Am remarcat astfel, în piesa lui Mircea Ștefănescu, stilul colorat, tonul sobru, ponderat, și documentația riguroasă, măiestrie artistică întîlnită și în evocarea lui Matei Millo; am recunoscut pasiunea pentru obiect și stilul vioi al lui Tudor Șoimaru și am apreciat încă o dată frumoasa limbă a lui Mihail Davidoglu și elanul romantic pe care-l degajă în general piesele sale.

Antoaneta Călinescu (Anetta) şi Toma Caragiu (Ion Ursu) în „Zburaţi pescăruşilor"

Mira Iosif

CÎTEVA PROBLEME ALE TEATRULUI DE STAT DIN PLOEŞTI

La un ceas depărtare cu trenul de Bucureşti, în inima unei regiuni puternic industrializate, se află un teatru care-şi sărbătoreşte luna aceasta un deceniu de activitate: Teatrul de Stat din Ploeşti. Un teatru propriu era o veche dorinţă a locuitorilor acestui oraş, consideraţi injust în trecut drept un public periferic al Capitalei.

Documente vechi[1] ne atestă că locuitorii acestui oraş — reşedinţa districtului Prahova — „simţesc o trebuinţă" în înfiinţarea unui teatru local. Astfel o petiţie însoţită de raportul Nr. 1261 din anul 1858 solicită Departamentului din Lăuntru permisiunea de a se înfiinţa un „teatru naţional în acest oraş". După trecerea trupei lui Iorgu Caragiale şi a artistei Fanny Tardini prin oraş, încercările de a se înfiinţa un lăcaş permanent al Thaliei devin tot mai asidue. Dar, toate cererile şi iniţiativele ploeştenilor s-au izbit timp de aproape un veac de rezistenţa încăpăţînată a edililor urbei, interesaţi mult mai mult de exploatarea zăcămintelor petrolifere, decît de starea ei culturală. Însăşi propunerea lui I. L. Caragiale, făcută în anul 1879, de a se înfiinţa mai multe conservatoare dramatice în ţară, dintre care unul la Ploeşti[2], a rămas fără nici un ecou. Primul teatru local permanent se înfiripă în toamna anului 1947 — abia după eliberarea ţării noastre, îndeplinind dorinţa seculară a cetăţenilor oraşului. Teatrul Sindicatelor Unite din Ploeşti a fost primul embrion de adevărată cultură, prevestind prin repertoriul său progresist educativ, viitoarea instituţie de cultură care avea să devină Teatrul de Stat. Acest prim teatru s-a format mai cu seamă prin ridicarea unor cadre artistice muncitoreşti din rîndul amatorilor talentaţi, asigurîndu-şi astfel de la început caracterul de teatru popular, destinat maselor largi. Apreciindu-se eforturile acestui colectiv în opera de înfăptuire a revoluţiei culturale, s-a hotărît în februarie 1949, transformarea Teatrului Sindicatelor Unite în teatru de stat.

---

[1] Datorăm aceste informaţii cercetărilor întreprinse de prof. Mihai Apostol din Ploeşti, care a alcătuit o atentă schiţă monografică (încă inedită) a activităţii Teatrului de Stat din Ploeşti.

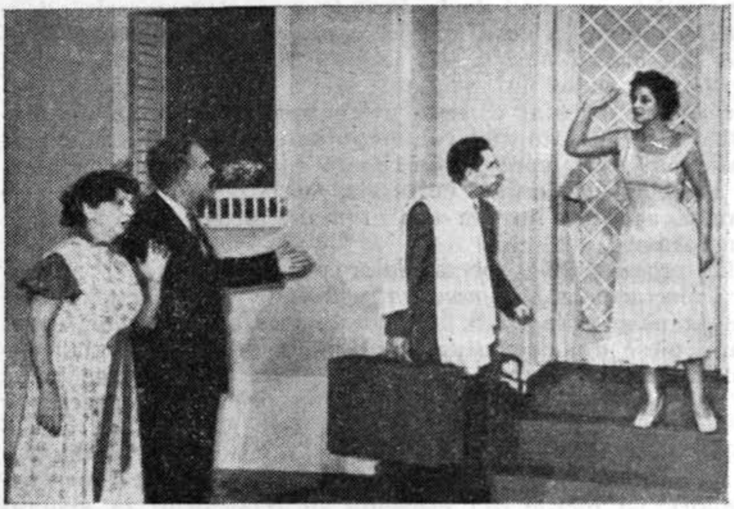
Trebuie să recunoaştem că teatrul din Ploeşti în raport cu apropierea sa geografică de Capitală nu-şi face destul de simţită prezenţa în peisajul teatral al ţării, este prea puţin cunoscut. Absent de cîţiva ani la diferitele prilejuri de întrecere artistică ce aduc scenele din provincie în Capitală, el ne-ar face să-i uităm aproape existenţa dacă, din cînd în cînd, cîteva afişe colorate nu ne-ar anunţa turneele „Mărgăritelor“ lui Victor Eftimiu. Faima scăzută a scenei ploeştene, puţinele ecouri care ne parvin în ultima vreme despre preocupările şi munca acestui colectiv ascund azi realele izbînzi artistice din urmă cu cîţiva ani, cînd pe afişele teatrului se aflau *Duşmanii, O scrisoare pierdută, Minerii, Ziua cea mare* şi *Arcul de triumf* — spectacole care au dovedit o ţinută artistică demnă, o înţeleaptă politică de culturalizare. Tînăra dar temeinica tradiţie de artă a acestui teatru, căruia îi dorim să persevereze pe drumul realismului socialist, ne-a hotărît ca în acest mijloc de stagiune să poposim cîteva zile în oraşul Ploeşti.

Ca să înţelegi individualitatea colectivului, stilul lui de joc, ca să-i determini linia repertoriului, trebuie în primul rînd să cunoşti specificul publicului

---

[2] I. L. Caragiale, „Notiţe şi fragmente literare“, Buc. 1897, p. 119.

Toma Caragiu (Ianke) în „Tache, Ianke şi Cadîr“



Scenă din piesa „Din nou împreună”

local, căruia teatrul i se adresează, căruia îi face educația. La primul contact apare limpede în sala cu aproape 500 de locuri a noului teatru, componența publicului ploeștean. Format aproape exclusiv din muncitorii și tehnicienii numeroaselor întreprinderi din oraș și împrejurimi, publicul iubitor de teatru din Ploești pare să respecte foarte mult această instituție, judecînd nu numai după hainele întotdeauna sărbătorești. Prin aceasta, caracterul *popular* se impune hotărîtor tînărului teatru, dator să facă educația artistică și cetățenească într-un centru unde un veac a lipsit cu desăvîrșire o asemenea tribună. Aceasta mai presupune permanenta prezență în repertoriu a pieselor cu un caracter eroic militant, cu o tematică inspirată din actualitate (chiar din imediata actualitate a vieții petroliștilor), a unei dramaturgii cu un înalt mesaj patriotic-socialist. Pe de altă parte, apropiata și impunătoarea vecinătate a teatrelor bucureștene obligă repertoriul ploeștean, într-o anumită măsură, la inedit, la căutarea de piese deosebite, pentru a nu apărea ca dubluri dezavantajate la spetcacolele, de pildă ale Teatrului Național „I. L. Caragiale” sau Municipal, în bună măsură la îndemîna cetățenilor din Ploești. Judecînd în lumina faptelor, în ultimele două stagiuni pe afișele din Ploești s-au înscris următoarele piese: *Titanic Vals, O zi de odihnă, Hai să jucăm teatru, Paharul cu apă, Trei generații, Arborele genealogic, Rețeta fericirii, Bătrînețe zbuciumată, Înșir-te mărgărite, Tache, Ianke și Cadîr, Misterul de la hotel Poiana, Din nou împreună, Zburați pescărușilor, Un flăcău din orașul nostru, Vicleniile lui Scapin*[3].

Prima noastră apreciere — pozitivă — se îndreaptă spre orientarea repertoriului către dramaturgia originală contemporană (numărul de 332 de spectacole cu piese romînești, contemporane, este o dovadă grăitoare!). E un bun punct de vedere al conducerii teatrului în realizarea unei judicioase echilibrări a listei de piese. Observăm de asemenea o predilecție vădită către comedie, către farsă și piesa ușoară, de gen. Apelul la serviciile binefăcătoare ale umorului nu constituie un păcat, într-o listă de repertoriu, ci dimpotrivă. Dar cumpănind cerințele formării gustului publicului și avînd în vedere componența colectivului artistic, capabil de realizări de seamă, la un nivel artistic ridicat, nu putem să nu ne exprimăm dezamăgirea în fața unei îngustări de perspectivă întîlnită în acest repertoriu. O cercetare mai atentă ne arată că înclinarea spre comedie și piesele ușoare e abuzivă, că aici, la Ploești, specia dramatică ușoară e prețuită unilateral și devine un păcat de concepție, un viciu în echilibrarea repertoriului. Astfel, teatrul își acoperă numai pe o anumită latură, și deci numai într-o anumită măsură, îndatoririle față de publicul său.

---

[3] Premiera a avut loc în ianuarie, dată ulterioară însemnărilor noastre.

Din lista mai înainte expusă, începînd de la *Înşir-te mărgărite,* piesele citate reprezintă repertoriul acestei stagiuni, în care, premiere propriu-zise au fost *Zburaţi pescăruşilor, Un flăcău din oraşul nostru* şi *Vicleniile lui Scapin.*

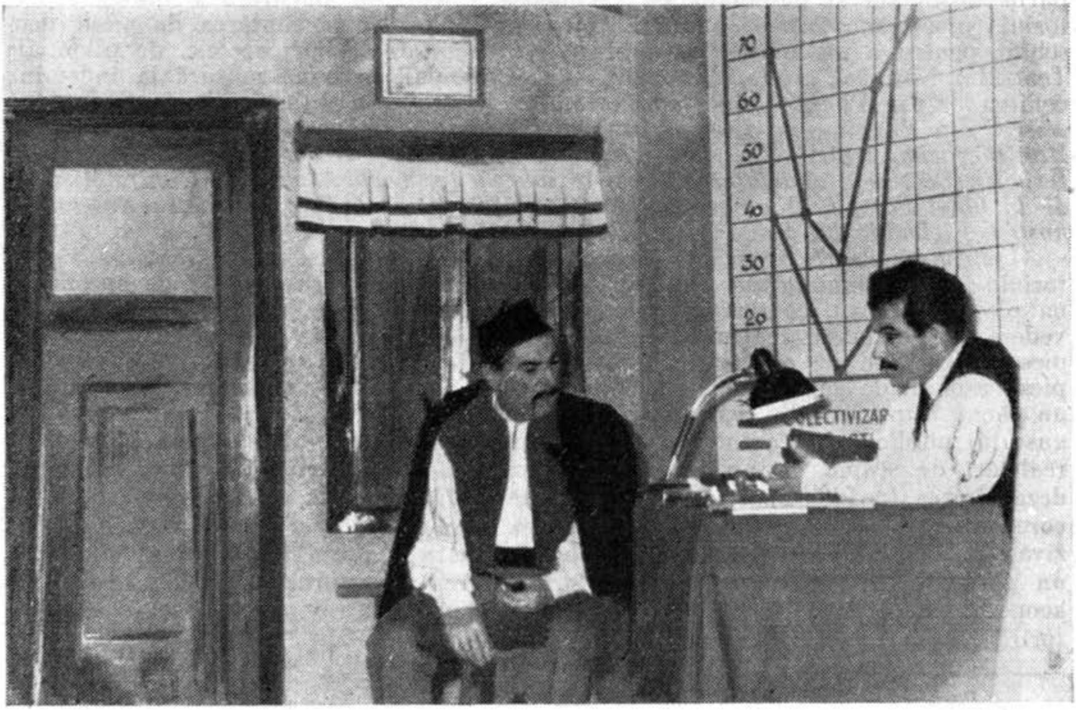
Dacă exceptăm programarea piesei lui Simonov sau a piesei *Bătrîneţe zbuciumată,* vedem că repertoriul este orientat către o problematică la suprafaţa marilor dezbateri sociale şi etice ale dramaturgiei contemporane şi clasice. Un climat de facilitate minează tematica afişelor, care se descoperă mai ales în vădit dezacord cu sarcinile majore ale politicii noastre culturale, în dezacord cu sarcinile proprii unui teatru destinat să activeze într-un centru muncitoresc, cu un public avid de cultură, dar încă neformat.

La o analiză formală, programările spectacolelor par judicioase şi mulţumitor întocmite. În adevăr, spectacolele *Din nou împreună* de O. Şafranek, *Misterul de la Hotel Poiana* de Atanasiu-Atlas şi S. Rudeanu, sau *Hai să jucăm teatru* de I. Meliusz aduc la rampă piese din dramaturgia originală şi dramaturgia contemporană din ţările de democraţie populară. Reprezintă însă oare aceste piese fondul cel mai valoros al noii noastre dramaturgii, se adresează ele cu precădere specificului, preocupărilor acestui centru muncitoresc? Piesa lui Meliusz are o ţesătură dramatică mult prea săracă în idei, *Misterul...* aşijderea, iar comedia cehului Şafranek, utilă prin mesajul ei direct şi simplu (egalitatea îndatoririlor casnice ale bărbaţilor şi femeilor), îşi pierde din eficienţă în repertoriul în general „comic" al teatrului. Puse una lîngă alta, solicitînd continuu rîsul (şi regizorii pompează acest rîs prin toate canalele posibile), aceste piese ajung să blazeze publicul prin monotonia soluţiilor ilare, prin ancorarea încăpăţînată pe terenul unui singur gen. Alcătuirea chibzuită a repertoriului, îmbinarea necesităţilor educative cu virtuţile artistice ale unor opere valoroase, este încă o problemă deschisă pentru Teatrul de Stat din Ploeşti.

***

Să pătrundem însă şi în laboratoarele de creaţie ale teatrului, în căutarea specificului local, adică a felului *cum se joacă.* Vom vedea că apar o serie de noi probleme.

Mihail Balaban (Aly) şi George Filip (Matei) în „Zburaţi pescăruşilor".



Teatrul de Stat din Ploeşti posedă un mare avantaj faţă de alte teatre din ţară: este o echipă în general stabilă, putem spune chiar permanentă, deci cu posibilităţi de creştere şi valorificare a tuturor resurselor actoriceşti, în decursul cîtorva stagiuni. Spinoasa problemă din alte teatre: fluctuaţia cadrelor artistice — caracterul schimbător al colectivului teatral datorită peregrinării actorilor, transferurilor — nu există la teatrul din Ploeşti. Poate datorită forţei de atracţie a Capitalei, poate dorinţei unite a actorilor de a persevera pentru propăşirea teatrului lor, indiferent de cauze, ansamblul actoricesc al teatrului ploeştean, stabil prin excelenţă, constituie un punct cîştigat în elaborarea profilului său.

În teatru se remarcă o febrilă şi intensă activitate artistică, sugerînd existenţa unor preocupări aplicate către creaţie. Actori mai vîrstnici, ca Nelli Constantinescu, Eugen Obreja, Mihai Balaban, Tudor Popescu, Antoaneta Călinescu, Catuşa Elvas, împreună cu cei din generaţii mai tinere, ca Toma Caragiu, Maria Bondar, Zephi Alşec, V. Slivineanu, Ruxandra Nicolau, Nicolae Spudercă, Elena Huzum, Sabin Făgărăşanu, reprezintă nucleul de nădejde al teatrului, în jurul căruia se grupează activ, elementele tinere ieşite din Institut sau venite din alte teatre.

La teatrul din Ploeşti (adică în foaier, în culise, în sălile de repetiţie), activitatea e, putem zice, trepidantă, ritmul de muncă, susţinut, fără goluri. Pe linia îndatoririlor sale obşteşti, de asemenea, teatrul îşi îndeplineşte cu cinste sarcinile. Deservirea artistică a regiunii, adică prezentarea de spectacole în G.A.C., S.M.T., în centre forestiere şi mici unităţi muncitoreşti, este doar o latură a unei munci perseverente, modeste, chiar anonime (cronici la asemenea spectacole n-am citit !). Cu atît mai inexplicabilă este de aceea impresia de nefinisare a muncii, de indiferenţă în creaţie, cînd urmărim roadele acestei munci pe scenă. O vădită lipsă de omogenitate a colectivului, lipsa unei preocupări susţinute pentru un stil comun de joc dărîmă seara, pe scenă, ceea ce se lucrează în teatru, peste zi.

Dureroasă, această senzaţie de spulberare a unei munci reale, a unor strădanii efective...

Nu în mod întîmplător, în cronicile dedicate unor spectacole ale teatrului din Ploeşti, părerile cele mai diferite se întîlnesc într-un singur punct, în consemnarea văditei neunităţi în stilul de joc al acestui teatru: „...nu joacă bine decît actorii care ştiu singuri să joace bine“[4]. Sau „...actorii îşi debitează în voie rolul, nu există soluţii şi stil de joc“[5] etc. etc.

Care să fie cauza unor atari aprecieri, care, lansate la intervale diferite de timp, ni se confirmă acum, după ce am asistat la cîteva reluări şi la noile premiere ale acestei stagiuni ?

Incontestabil, teatrul dispune de forţe actoriceşti recunoscute, de un potenţial artistic generos, de elemente tinere, talentate, capabile să se entuziasmeze pentru o muncă artistică autentică. Şi totuşi, unele spectacole degajă un aer de improvizaţie, de muncă superficială, chiar un vădit caracter de diletantism. Inegalitate în realizările actoriceşti, discrepanţe supărătoare în munca cu rolul la acelaşi actor, anunţă o caracteristică a stilului de lucru din teatru. De pildă, pe Nelli Constantinescu, o actriţă formată, cu bogate şi nuanţate resurse în comedie, am putut s-o urmărim mai lesne în decursul cîtorva spectacole. În *Inşir-te mărgărite,* compoziţia ei în rolul Vrăjitoarei este remarcabilă. Alternarea intensităţilor tragice cu un lirism reţinut, aureolat de aripa basmului, se realizează într-o plastică expresivă, compusă cu mijloace realiste. În spectacolul *Din nou împreună,* Nelli Constantinescu realizează cu graţie figura unei paşnice soţii ce doreşte timid să se afirme, ieşind uşor din cadrul îngust al căsniciei ; dar, revăzînd-o pe aceeaşi actriţă în *Un flăcău din oraşul nostru* şi *Zburaţi pescăruşilor,* observăm cum interpretarea cade în rutină, cum efectele comice devin stereotipe şi mimica rămîne neschimbată. Aceeaşi problemă suscită jocul lui Mihai Balaban, de pildă. Dacă în *Tache, Ianke şi Cadîr* am admirat compoziţia sa plină de farmec şi cu nuanţe inedite în redarea bogăţiei sufleteşti a turcului Cadîr, văzînd ulterior *Zburaţi pescăruşilor*. am regăsit în rolul turcului Ali gesturile, inflexiunile vocii, într-un cuvînt, toată compoziţia elaborată pentru vechiul rol... „turcesc". Că eroul lui Victor Ion Popa n-are, nici în clin nici în mînecă cu un colectivist turc din Dobrogea, asta pare-se n-are nici o importanţă pentru interpret, după cum n-a avut importanţă faptul că Nelli Constantinescu trebuie să fie trei seri la rînd, supusa soţie a unui magistrat ceh, o sentimentală mătuşă rusoaică, şi o amarnică muiere colectivistă de la Dunăre!

---

[4] „Commedia dell'arte rediviva“, „Teatrul“ nr. 12/1957.

[5] „Inainte şi după confruntarea scenică“, „Teatrul“ 1/1958.

Un aspect semnificativ al muncii cu actorul îl oferă studierea evoluţiei unor tineri actori în cîteva roluri însemnate. Urmărindu-l pe George Filip în mai toate spectacolele ce compun afişul ploeştean, am reţinut că deşi acest actor dispune de evidente şi mari posibilităţi, valorificarea lor e superficială, jocul său e monocord, uniform. Distribuit în rolul titular în piesa *Un flăcău din oraşul nostru*, tînărul actor demonstrează aici o limitată înţelegere a rolului, o complacere în datele exterioare, bazată pe un fizic adecvat. O emotivitate forţată în primele tablouri, apoi o rigiditate exterior compusă sînt cele două coordonate ale compoziţiei sale. Şi publicul înţelege cu greu că eroul respectiv este un om cu remarcabile, chiar excepţionale însuşiri omeneşti şi cetăţeneşti. O greşită îndrumare alterează şi jocul de altfel plin de prospeţime al Ruxandrei Nicolau în rolul Mariei Ursu din *Zburaţi pescăruşilor*. Mă întreb cum a putut suporta actriţa scena de aşa-zisă „umanizare" a eroinei din tabloul 2, cînd e silită să-şi mîngîie soţul pe divan, alintîndu-se indecent, într-un mod ce contrazice vehement jocul sobru şi reţinut de mai tîrziu. La fel, actriţa Nora Pantazescu în *Din nou împreună*, concepînd greşit linia personajului — o femeie a timpului nostru, conştientă de îndatoririle ei sociale, dar totodată fără să-şi piardă cu nimic din feminitate şi gingăşie— ajunge la schimonoseli, la gesturi nefireşti, căutînd undeva în exterior, gingăşie şi lirism. Credem că una din cauzele acestor nesatisfăcătoare rezultate în arta actorului, se află, printre altele, în lipsa unei îndrumări artistice competente, în absenţa acelui director de scenă capabil să asigure o înaltă ţinută de artă colectivului. Găsirea căilor care ar duce la depăşirea stadiului regizoral din teatru reprezintă una din condiţiile stabilirii unui nivel artistic mai înalt şi, mai ales, determină perspectivele de evoluţie ale acestui colectiv, dornic şi capabil să persevereze. La ora actuală însă, climatul superficialităţii în creaţie mai dăinuie în teatru, slăbind elanul creator al unora, frînînd iniţiativele de artă răzleţe ale altora care, deşi în germene, reprezintă sursa *noului* în teatru, mugurele de viitor către care trebuie să se îndrepte conducerea.

La Teatrul din Ploeşti lucrează azi doi regizori principali care-şi împart în mod egal piesele — Harry Eliad şi Gigi Ionescu — precum şi o asistentă de regie, Coca Ardeleanu, semnatara unui spectacol. Nu putem vorbi de o contradicţie în concepţii, care ar mina unitatea stilului regizoral la teatrul din Ploeşti. Fiindcă nu vederi deosebite sau stiluri personale despart sau apropie pe regizorii teatrului. Dimpotrivă. Îi apropie foarte mult o nivelare manifestă a gustului lor artistic, o mediocritate a nivelului artistic în care se complac; vizionînd spectacolele ploeştene mărturisim că sezisăm foarte greu deosebiri sensibile pe planul regiei, care ar atesta profilarea unor individualităţi creatoare Aceleaşi deficienţe, aceleaşi stridenţe şi excese apar în spectacole, indiferent cine le semnează, după cum, sterilitatea soluţiilor scenice, evidenta lipsă de căutări şi idei pot fi cu uşurinţă luate drept factor comun la multe spectacole. Trecerea la mişcare, înainte de aprofundarea piesei şi limpezirea tuturor sensurilor, pe care le presupune textul, transpare supărător în spectacol. Modul declamator al replicii învăţată mai mult sau mai puţin pe dinafară, în orice caz prea puţin gîndită şi recreată într-o elaborare conştientă, este rezultatul acestei munci superficiale. Un abuz de gesturi, de soluţii „tari", excesive în demonstraţie, efecte exterioare găsim în feeria lui Victor Eftimiu (scenic, spectacolul-basm reprezintă totuşi o reuşită a teatrului; regia: Harry Eliad), dar şi în *Un flăcău din oraşul nostru*, deşi evident piesele se îndreaptă către universuri complet diferite. Sublinierea cu orice chip a mişcării, în dauna adîncirii liniei interioare a rolurilor, duce la soluţii gratuite, indiferente la mesajul piesei. În *Un flăcău din orașul nostru* (regia Harry Eliad), actorii evoluează cu multe, multe gesturi, într-o mișcare dezordonată, lipsită de rațiune. De ce este necesar, de pildă, ca într-o scenă importantă pentru destinul eroilor, dar totodată plină de sentimente simple, firești, interpreții să arboreze poze simbolice? Luconin (George Filip) să stea sus pe practicabil, în timp ce logodnica sa (Liana Dan) jos pe scenă, fără ca textul să ceară această diferență de planuri? De altfel, tînăra actriță Liana Dan, la primul ei rol mare (și e foarte bine că regia încearcă cu îndrăzneală forțele noi ale teatrului), lăsîndu-se antrenată de „stilul" general, și-a confecționat din primul tablou tonuri și gesturi nefirești, ajungînd cu greu spre sfîrșitul spectacolului la o linie apropiată de rol. Desigur, găsim în unele spectacole momente reușite, frumoase (tabloul IV din *Zburați pescărușilor,* regia Gigi Ionescu), pregnanță și relief în unele scene (ultimul act din *Din nou împreună,* regia Coca Ardeleanu), armonie în scenele de masă și fantezie în conturarea scenică a unor personaje *(Înșir-te mărgărite,* regia Harry Eliad), personaje realizate cu măiestrie și relief (Ion Ursu, interpretat de Toma Caragiu, mătușa Aneta, interpretată de Antoaneta Călinescu, doctorul Burmin — Nicolae Spudercă). În general, însă, în spectacolele văzute la teatrul din Ploești, lipsește de multe ori ideea diriguitoare a textului, soluția novatoare care să decurgă cu necesitate dintr-o cerință artistică profundă. Spectacolele cu piesele *Zburați pescărușilor* și *Un flăcău din orașul nostru* sînt edificatoare în acest sens. În spectacolul cu piesa de debut a lui Vasile Iosif, mesajul înaintat nu e realizat cu pregnanță, din pricina interpretării, care dezechilibrează raportul de forțe între eroii pozitivi și negativi, în favoarea celor negativi. Credem că regia (Gigi Ionescu) se dovedește responsabilă și de prezența unor elemente vulgare, existente în prima parte a spectacolului (desigur și textul le conține dar regia e datoare să îmbunătățească textul piesei unui debutant), culminînd cu acea scenă „umanizată" a eroilor pe divan, despre care am amintit. În comparație cu alte spectacole, *Zburați pescărușilor* e ceva mai reușit — datorită problemelor etice pe care le dezbate cu îndrăzneală, și datorită unor reușite parțiale în rezolvarea unor momente de conflict, destul de firave ca literatură dramatică. Scena din actul III de la sediul gospodăriei este exemplară pentru sobrietatea interpretării, pentru ritmul ei susținut și tensiunea ei dramatică. *Un flăcău din orașul nostru* — regia Harry Eliad — este însă un spectacol semnificativ pentru deficiențe de regie, fapt remarcat de altfel și de cronica din ziarul local, semnată de secretarul literar al teatrului[6]. Faptul că spectacolul a fost conceput pentru turnantă (ah, turnanta!) și apoi realizat la cadru fix, oferă oarecare circumstanțe atenuante, lipsei de coeziune a unor momente. În concepția regizorului, legătura trebuie să fie suplinită prin lenta sau rapida rotire a scenei. Nu se justifică însă în nici un chip, fărîmițarea spectacolului într-o suită de tablouri neutre, lipsite de capacitate emoțională în transmiterea unei idei importante, în reliefarea supratemei piesei. Preocuparea către mișcarea lipsită de idei, către mecanica gestului, și-a dovedit aici din plin netemeinicia.

O caracteristică a unor spectacole ploeștene este încărcarea excesivă a scenei cu elemente auxiliare greoaie, cu accesorii inutile, din care muzica e nelipsită. Succesul de public al spectacolului *Înșir-te mărgărite,* la care contribuie și muzica adecvată a lui Ion Dumitrescu, a sugerat parcă regizorilor adaptarea unor partituri și pentru celelalte piese. Desigur că pitoreasca dar facila comedie a lui O. Șafranek se putea foarte bine lipsi de cortinele muzicale din Dvorak și Smetana și, mai ales, de dangătul clopotelor, după cum piesa lui Simonov, deși cu vădit caracter eroico-revoluționar, nu solicita neapărat muzică imprimată la magnetofon. Dar moda e contagioasă!

***

Scenografia la teatrul din Ploești, dat fiind necesara conlucrare a acestui factor cu regia, se înscrie în același perimetru al gustului îndoielnic și superficial.

---

[6] „Spectacolul... se caracterizează prin lipsă de unitate și uneori inconsecvență", „Flamura Prahovei" nr. 2133/11.XII/1958.

Masivă, lipsită de gust, supraîncărcată de mobilă și recuzită, ea funcționează neutru în spectacol, indiferentă la mesajul pieselor respective.

Simțind, desigur, nevoia întăririi forțelor artistice interne, teatrul a apelat pentru realizarea spectacolului *Înșir-te mărgărite,* la un scenograf dinafară, N. Al. Caramanlău. Ideea colaborării și cu alți factori decît cei locali este pozitivă, și mai ales ea trebuie, cît e cu putință, repetată și în alte compartimente artistice. Dar, cu toate că ajutorul pictorului scenograf adus aici este substanțial, depășind într-adevăr posibilitățile interne, credem că nu în primul rînd la acest ajutor trebuia teatrul să recurgă. Excesul de culoare, abundența detaliilor picturale încarcă obositor ochiul spectatorului venit să asculte versurile lui Victor Eftimiu, și se înscrie încă o dată pe linia aceleiași tendințe de ignorare a ideilor textului, de minimalizare a sensurilor, de cedare în fața gustului mediocru. La alte spectacole, scenografia este inexpresivă, detașată de problemele și atmosfera piesei. Lipsită de idei, dar corectă, în *Zburați pescărușilor* (Tatiana Manolescu-Uleu), sau cu un vădit caracter hibrid și cu valențe nedefinite în *Un flăcău din orașul nostru* (Eugenia Buiuc-Marinescu). Cît privește recuzita, aceasta dispune de un arsenal naturalist, de care ne-a dezobișnuit nivelul actual al spectacolelor din țară. În piesa *Din nou împreună,* rufele se spală cu multă apă și clăbuc (pentru deliciul publicului scena spălatului și gagurile respective se lungesc, dar aceasta nu e treaba scenografiei), în *Tache, Ianke și Cadîr* măruntișurile prăvălioarelor sînt autentice, ca și mirosul sarmalelor ; sugaciul din *Zburați pescărușilor* e de asemenea... autentic în scena triumfală din final. (Dar acestea sînt amănunte de mică importanță, față de alte probleme care mai sînt de rezolvat la teatrul din Ploești.)

Scopul însemnărilor noastre vizează depășirea actualului nivel artistic din teatru, ridicarea acestei scene la o treaptă superioară în elaborarea expresiei sale artistice. Inerția în concepții, complacerea în rutină și superficialitatea nu-și află locul în artă și nu trebuie să-și găsească adăpost în teatrul din Ploești. Fără a aduce cuvenite păreri de circumstanță, credem că în acest teatru există reale și multe posibilități majore care, acționate sub impulsul unei conduceri artistice competente, sînt capabile să dea roadele așteptate, pe măsura publicului căruia i se cuvin. Teatrul din Ploești se bucură de un sprijin susținut, de atenția plină de solicitudine a organelor locale ale Sfatului Popular. E bine ca această dragoste să fie dublată și de o privire critică exigentă, ca ea să devină într-adevăr un stimulent activ pentru teatru.

Ne întrebăm de asemenea, dacă n-ar fi utilă și binevenită pentru teatru crearea în jurul lui a unui nucleu de consilieri artistici, format din regizori, actori, critici teatrali din Capitală, care, fără să se substituie consiliului artistic, să se arate îndrumători în diferitele probleme de artă din teatru.

Teatrul de Stat din Ploești e dator să-și formeze publicul pe baza unui repertoriu bine chibzuit, bine adaptat specificului local. Să educe gustul artistic al acestui public printr-un stil de joc creator, în care arta, fantezia laborioasă și studiul aplicat, să contribuie în egală măsură.

Teatrul de Stat din Ploești are neapărată nevoie de un climat creator, singurul favorabil desfășurării actului artistic ; de o ambianță culturală în care actorii să se dezvolte organizat și într-un spirit partinic — intransigent față de superficialitate și amatorism — propice și unor dezbateri pasionante și creatoare, sincere, devotate cauzei pe care o slujim și unor realizări artistice de înaltă ținută. Colectivul teatral din Ploești este în măsură să ajungă la atari realizări. Le așteptăm.

Sică Alexandrescu

UN CUVÎNT DESPRE PIESA LUI MIHAI BENIUC: „ÎN VALEA CUCULUI“

Tovarăşul director al Teatrului Naţional, Zaharia Stancu, a spus, la venirea sa în fruntea instituţiei noastre: „Vom încerca să atragem la scrierea de piese de teatru pe acei creatori, cei mai buni, care şi-au dat măsura talentului în alte domenii ale scrisului, chiar dacă nu cunosc la perfecţie meşteşugul dramaturgiei“. Principiul acesta s-a demonstrat a fi perfect îndrituit.

Experienţa făcută cu poetul Mihai Beniuc este mai mult decît încurajatoare. Prima sa piesă, *În Valea Cucului,* ne pune în faţa, nu a unui debut plin de făgăduieli, ci a unei piese rotunde, împlinite, autentice.

Care sînt calităţile acestei lucrări? Un prim atribut major: piesa se citeşte cu o mare plăcere. Pentru cititorul neavertizat, afirmaţia poate să pară ciudată; se cuvine deci s-o limpezim. Numai noi, oamenii de meserie, care sîntem siliţi uneori să citim şapte-opt piese pe săptămînă, numai noi ştim ce povară şi ce blestem constituie acele lucrări dramatice în care intri ca într-un hăţiş de sîrmă ghimpată. Citeşti prima pagină, faci efortul s-o începi pe-a doua, ai uitat ce-ai citit, te întorci, te chinuieşti să treci la pagina a treia, te lupţi, oftezi, transpiri şi numeri cîte pagini ţi-au mai rămas pînă la finele actului. Mai sînt multe! Dar o elementară obligaţie profesională te sileşte să citeşti pînă la sfîrşit. Te rătăceşti deci în actul al doilea, ai uitat ce-ai citit în actul întîi, îţi blestemi zilele, te întorci la prima pagină şi, chinuit, ostenit, plictisit, termini. Abia acum te zbuciumi sub grava întrebare, ce vine după ce ai terminat lectura: ce-i vei spune autorului? Îi asigur pe cititori că n-am exagerat şi că, dimpotrivă, numai insuficienţa mea scriitoricească m-a făcut să nu redau tabloul unui asemenea chin în culorile cele mai convingătoare. De asemenea, se mai cuvine o precizare: din cele şapte-opt lucrări dramatice, cîte citim, în mod obişnuit, pe săptămînă, nu puţine sînt din categoria pieselor-calvar. Şi încă o precizare: să nu creadă nimeni că e vorba aci de piese ale maeştrilor scrisului, ci numai de debutanţi. De unii debutanţi.

Piesa tovarăşului Mihai Beniuc se citeşte de la prima la ultima ei replică în mod cursiv, cu plăcere, şi ceea ce este şi mai important, cu dorinţa de a fi recitită.

Un autor dramatic, la debutul său, poate fi mai mult decît mulţumit cu asemenea rezultat.

Un alt atribut al acestei lucrări, care-l justifică pe primul: oamenii sînt adevăraţi, vii, fireşti şi nu plăsmuiri livreşti şi artificiale, nu manechine umplute cu zegras, în a căror replică nu crezi.

Nu sînt prea cunoscător al ţăranilor din Munţii Apuseni şi totuşi eroii piesei *În Valea Cucului* mi-au părut de la început autentici, mi-au fost — de la prima lectură — familiari. De ce? Fiindcă înainte de a fi din Munţii Apuseni, sînt din ţara noastră; şi înainte de a fi de la noi din ţară, sînt oameni.

Raporturile dintre personaje nu sînt orînduite în această piesă conform unui plan prestabilit. Diferenţierile de clasă sînt limpezi, oglindind o realitate existentă. Înfăţişarea acestei realităţi e făcută însă fără nici un schematism, este oglindirea unei lumi diverse, sensibile şi policrome. Satul lui Mihai Beniuc are calitatea plurală de a fi un sat din zilele noastre, frămîntat şi activ, univers complex, animat de lupte şi pasiuni.

Un cuvînt despre limba acestei lucrări. Este o limbă romînească curată, limba literară, agrementată ici colo — atît cît trebuie — cu cîte o vorbă a graiului local, cît să dea parfumul regiunii, cît să rămînă o operă scrisă cu respect faţă de limba literară, limba poporului. Şi aici s-ar părea că subliniez, ca un merit deosebit, o calitate pe care trebuie s-o aibă orice lucrare literară obişnuită. Într-adevăr, aşa stau lucrurile, dar numai oamenii de meserie ştiu cît de stîlcită e adesea această limbă, cînd e folosită să învie un dialog. Cît ne chinuim cu unele lucrări dramatice pe care autorii respectivi le scriu într-un *volapük* inventat — fie că e vorba de ardeleni, fie că e vorba de țărani moldoveni sau dobrogeni — un jargon inexistent pe fața pămîntului, răsărit doar în imaginația unor dramaturgi sterili, care umplu cu acest delir verbal vidul de idei, spre satisfacția sfertodocților care citesc în asemenea elucubrații o „subtilă poezie". Se înțelege de la sine că, și de astă dată, e vorba numai de începători în ale scrisului de teatru.

Încă o observație. Piesa lui Mihai Beniuc e lipsită de... „filozofie". Să mă explic. Sîntem adesea asaltați de lucrări dramatice în care autorii își închipuie că au comis o piesă „de idei", fiindcă la fiecare pagină te lovești, ca de-un bolovan, de un lung paragraf... „filozofic", prin care dramaturgul nu izbutește decît să țină acțiunea în loc, fără să spună ceva, sau să formuleze niște adevăruri de mult știute, spre desperarea actorilor care nu pot reține, care nu învață nimic mai greu decît această proză.

Fără îndoială că o adevărată lucrare dramatică este plină de filozofie, dar această filozofie o găsim exprimată la modul specific poeziei dramatice. Cînd primarul din *Revizorul* spune unui subaltern al său — *„furi prea mult pentru gradul tău"*, este, în această replică, o întreagă filozofie, exprimată dramatic, într-o replică ce pare să aibă rezonanța unui vers. Cînd Pristanda nu rostește decît trei cuvinte — *„curat constituțional! Muzica!"* — el încheie *Scrisoarea pierdută* făcînd nu numai rezumatul piesei, dar și rezumatul unei societăți, într-o replică de o adîncă filozofie.

Așa înțeleasă filozofia în teatru, piesa lui Mihai Beniuc e o piesă filozofică și de idei, în măsura în care universul de gîndire al unei epoci este exprimat în mod firesc prin personajele piesei, care, în acest chip, fac sinteza unei lumi și a unui timp, la o scară normală și convingătoare. Și, în sfîrșit, o ultimă calitate, pe care o socotesc însă cea dintîi. Piesa lui Mihai Beniuc e o lucrare profund ancorată în realitatea zilelor noastre. O lucrare izvorîtă din clocotul politic al vremii noastre. Dar acest lucru e realizat cu mijloacele poeziei dramatice, nu cu arsenalul publicisticii cotidiene. Fără îndoială că stimăm și prețuim această publicistică, dar la rostul ei. O piesă care nu e altceva decît un articol de ziar dialogat e de două ori nepotrivită. O dată, fiindcă articolul nu apare în gazetă, unde e locul lui, și a doua oară, fiindcă se urcă pe scenă, unde nu are ce căuta.

Toate aceste calități majore au făcut ca lucrarea lui Mihai Beniuc să placă actorilor. Este examenul cel mai dificil al unei piese. Dacă interpreții se apropie de un text cu sentimentul unei poveri ce le-a căzut în spinare, e semn rău! În asemenea cazuri, eșecul spectacolului este aproape asigurat.

Piesa *In Valea Cucului* ne-a plăcut tuturor de la început și de aceea — regizor și actori — o vom servi cu devoțiune.

Și mai vreau să fac o precizare, care ține de etica raporturilor dintre regizor și autorul unei lucrări de teatru.

Întotdeauna, cel ce girează conducerea spectacolului are de formulat autorului diverse pretenții, izvorîte din rigorile pe care le implică transformarea unui text în reprezentație teatrală. Pretențiile sînt de felurite naturi, iar regizorii își închipuie că au întotdeauna dreptate. Nu știu dacă lucrurile stau într-adevăr așa. Dar știu cum răspund la exigențele noastre unii autori dramatici. Poate însă că e mai bine să nu vorbim de „unii", ci de felul cum m-am înțeles cu Mihai Beniuc. Cred că este cel mai strălucit exemplu de cumințenie și de reală curtoazie intelectuală. A fost suficient să formulezi cea mai vagă sugestie, pentru ca autorul piesei *In Valea Cucului* s-o prindă s-o accepte și să mediteze asupra ei. Iar sub pana lui Mihai Beniuc, cea mai banală sugestie se transformă într-o nouă podoabă a piesei.

A fost un model de colaborare între autor și teatru, ce constituie încă un motiv să așteptăm cu nerăbdare viitoarele piese ale dramaturgului Mihai Beniuc, fiindcă, și sînt încredințat că nu mă înșel, literatura noastră dramatică s-a îmbogățit, a cîștigat astăzi încă un nume, spre mulțumirea noastră a tuturor.

cronica

UN BRECHT ÎNDOIELNIC

Teatrul Național „I. L. Caragiale" : *Teroarea și mizeriile celui de al treilea Reich* **și** *Puștile Terezei Carrar* **de Bertolt Brecht**

Incercările încă prea timide ale teatrelor noastre de a pune în scenă dramaturgia lui Bertolt Brecht sînt primite cu un îndreptățit interes, deoarece în lucrările faimosului scriitor comunist german se îmbină o mare bogăție de idei cu originalitatea formei de expresie.

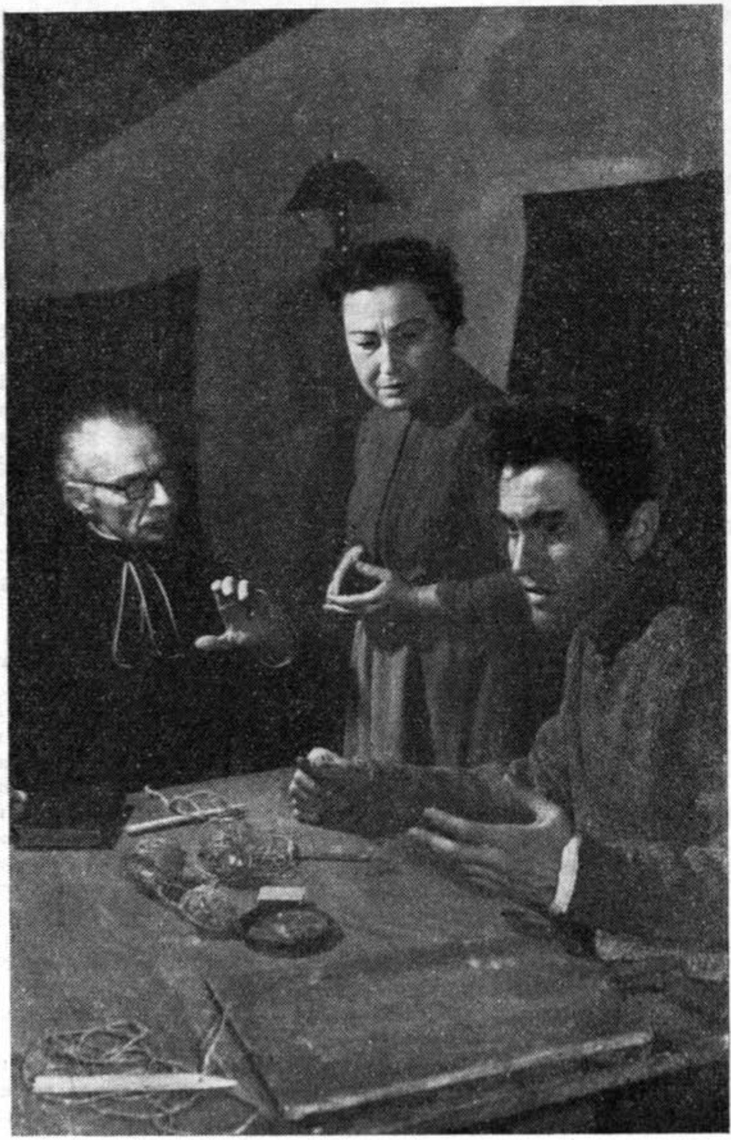
O trăsătură principală a pieselor lui Brecht este caracterul lor politic militant, integrarea profundă în actualitate, punerea lor deschisă în slujba socialismului și a păcii. Astfel, în *Mutter Courage* dramaturgul osîndește cu sublimă vigoare războiul de cotropire, cu întreg cortegiul de nenorociri pe care acesta le aduce maselor. Piesa *Domnul Puntila și sluga sa, Matti* dezvăluie în imagini pline de sarcasm mecanismul exploatării capitaliste, iar cunoscuta operă a lui Brecht intitulată : *Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich* prezintă o suită de documente zguduitoare ale bestialității hitlerismului.

Scopul suprem al lui Brecht este să scoată la iveală *adevărul*, să înlăture minciunile și prejudecățile răspîndite de exploatatori spre a întuneca mințile celor mulți. Piesele sale sînt consacrate îndeobște tocmai sarcinii de a smulge vălul unor false iluzii burgheze, de a le supune unei analize severe și a dovedi inconsistența lor. De pildă, Anna Fierling, supranumită Mama Courage, vivandieră în timpul războiului de treizeci de ani, se amăgește cu gîndul că poate profita de pe urma războiului, fără să-i plătească la rîndul ei un dureros tribut. Viața demonstrează însă contrariul : războiul îi răpește Annei copiii și o ruinează. Deși acțiunea se petrece în secolul al XVII-lea, nu este greu de înțeles simbolul foarte actual al acestei piese, scrise în anul 1938. Pe atunci, națiunea germană semăna ea însăși cu o Annă Fierling pe care fasciștii căutau s-o hrănească cu iluzia că va avea numai de cîștigat de pe urma războiului imperialist pregătit de Hitler. Avertismentul profetic al piesei lui Brecht, exprimat în puternice imagini artistice, urmărea să atragă atenția celor înșelați, asupra străvechiului și teribilului adevăr : din războaiele de cucerire trag profit numai stăpînitorii, pe cînd oamenii simpli poartă ponoasele și suferințele.

Domnul Puntila — din comedia ce-i consemnează în titlu numele — e un capitalist odios care, în clipele de beție, își îmbrățișează sluga, se proclamă socialist și promite salariaților săi tot felul de înlesniri uimitoare. Insă cu cît Puntila se arată mai generos la chef, cu atît, atunci cînd se trezește, uitînd toate făgăduielile frumoase, se simte obligat să restabilească „echilibrul" prin măsuri de asuprire încă și mai ciinești. In scene satirice de un umor irezistibil, Brecht spulberă aici amăgirea naivă a unora care mai pot crede în „blîndețea" și „omenia" acelor capitaliști ce se pretind „buni la suflet". Piesa arată că nu este vorba de bunătatea sau răutatea individuală a unor persoane, ci de legile crude ale sistemului social bazat pe exploatarea omului de către om. Tot astfel, în *Cercul de cretă caucazian*, Brecht doboară fără cruțare stîlpii șubrezi ai „justiției" burgheze.

Teatrul realist brechtian a crescut în luptă cu teatrul burghez decadent și fascist care încerca să prostească publicul, să-i bage în cap prejudecățile cele mai absurde. In contrast cu acest gen de teatru, Brecht urmărește să stimuleze rațiunea spectatorului, simțul său critic, să-l smulgă din pasivitate, să-l oblige să gîndească, să ia atitudine față de fenomenele vieții. Brecht refuză să accepte dictonul mistic : „crede și nu cerceta". El cercetează tocmai așa-zisele „adevăruri", de mult stabilite ale ordinii burgheze, arată că ele sînt înșelătoare și că trebuie lepădate. Teatrul lui Brecht e puternic inovator mai cu seamă prin ideile sale, prin întrebările îndrăznețe pe care le lansează, prin concluziile revoluționare la care ajunge. Adresată în primul rînd rațiunii spectatorilor, arta lui Brecht influențează inevitabil și sentimentele și pasiunile acestora. Căci — după cum spunea însuși Brecht — „în focul luptei rațiunea nu rămîne niciodată un observator neutru". „Cît privește prezenta cronică — spunea Brecht despre *Mutter Courage* — nu cred că ea l-ar putea păstra pe spectator într-o stare de obiectivitate, adică de cumpănire rece a argumentelor „pentru" și „contra". Dimpotrivă, cred sau, să spunem, sper că ea prilejuiește o pornire critică."

Această pornire critică e, după părerea lui Brecht, cu atît mai adîncă și mai eficientă, cu cît se bazează pe o înțelegere mai lucidă a relațiilor sociale, a cauzelor reale ale diferitelor fenomene din societate. Brecht vrea să ajungă cu piesele sale tocmai la aceste cauze și astfel să-l smulgă pe spectator din somnolența unei cunoașteri superficiale, să-i arate rădăcina răului din



Scenă din „Puștile Terezei Carrar"

societatea capitalistă și să-l conducă spre consecința practică inevitabilă: transformarea revoluționară a lumii.

După cum s-a observat de către diferiți comentatori, eroul central al dramaturgiei lui Brecht este omul din popor. Acesta suferă de pe urma războiului și a exploatării, el trebuie să înțeleagă deci mecanismul real al societății, să înțeleagă ce trebuie făcut pentru a pune capăt nedreptății. Ținînd seama de caracterul lor fățiș propagandistic, piesele lui Brecht sînt scrise într-un stil popular, fără pretenții și zorzoane, clar, direct, cu patosul răspicat al adevărului vieții. Prin valoarea artistică și umană a textului, fără artificii și dulcegării, piesele lui Brecht stabilesc cu publicul o comunicare sinceră, de înaltă factură intelectuală.

După cum se vede, sobrietatea și forța interioară a mijloacelor de expresie sînt condiții indispensabile ale interpretării teatrului lui Brecht. Tocmai prin asemenea calități s-a distins spectacolul cu *Mutter Courage*, prezentat recent de Teatrul Național din Iași în regia lui Mauriciu Seckler. In fața unei săli arhipline, la Festivalul pe țară al Teatrelor Dramatice, acest spectacol s-a bucurat de un mare succes. Ne este încă vie în minte creația artistei Margareta Baciu în rolul Annei Fierling, ca și a tinerei Gilda Marinescu în Katrin. A fost un spectacol de la care plecai îmbogățit sufletește, cu o reală satisfacție artistică.

Teatrul Național din București, după îndelungi șovăieli, a decis să-l reprezinte pentru întîia oară pe Brecht într-un spectacol fragmentat, lipsit de unitate și — pe deasupra — slab servit din punct de vedere regizoral.

Spectacolul începe cu 13 scenete din ciclul *Teroarea și mizeriile celui de al treilea Reich*. Aceste scenete scurte, de o concizie artistică surprinzătoare, se remarcă prin inteligența tăioasă cu care sînt surprinse aspecte dintre cele mai caracteristice ale regimului barbar hitlerist. Rînd pe rînd apar în scenă momente semnificative pentru atmosfera de desfrîu și crimă, de suspiciune reciprocă, de teroare, de minciună, de pregătire a războiului imperialist pe socoteala mizeriei maselor. Iată de pildă o scenetă intitulată *Lada*: O femeie își așteaptă soțul, arestat de S.S. I se aduce un sicriu de metal. „— *Fără scene!*" — îi spune polițistul. „— *Mamă,* întreabă copilul, *tata e acolo înăuntru?*" Un muncitor prieten vrea să deschidă sicriul, dar asta e interzis. „— *Cum,* se revoltă el, *nici chiar să-l vedem nu se poate?*" Dar femeia se stăpînește: *„Mai am un frate,* spune ea, *ei pot să-l aresteze. Și pe tine pot să te aresteze, Hans. Nu trebuie, nu deschide. Nu vom îndrăzni să-l vedem... Dar nu-l vom uita niciodată!"* Atît! Vorbe puține, cu adîncă rezonanță.

Dar pentru a transmite mesajul autorului, scenetele trebuiau interpretate cu sobrietatea care le este proprie, în acest stil sever și lapidar. Regizorul Miron Niculescu n-a înțeles însă cerințele textului. El a căutat o originalitate „în sine", care nu este nicidecum originalitatea lui Brecht. A introdus tot felul de efecte căutate, voit dramatice: o figură care apare din întuneric pentru a rosti cu voce afectată versurile introductive ale fiecărui tablou, desfășurarea excesiv de lentă a acțiunii, numeroase accente ostentativ melodramatice. În locul unei succesiuni vii, rapide, a momentelor demascatoare, înșiruite ca aspre mărgele pe un fir de oțel, s-a obținut o suită greoaie de piese aproape disparate, în care esența a fost mult diluată. Nu vom mai insista asupra faptului că cele 13 scenete — din 24 scrise de Brecht — n-au fost alese cu discernămînt, după cum a arătat cu argumente întemeiate V. Mîndra în „Gazeta Literară".

Puștile Terezei Carrar a fost regizată într-un stil la fel de necorespunzător. Piesa redă un episod al războiului din Spania, purtat de forțele populare împotriva atacanților fasciști. Și aici autorul se luptă cu o prejudecată — iluzia că în mijlocul unei asemenea ciocniri fundamentale, poate rămîne cineva complet neutru, „pe deasupra învălmășelii". Această convingere, insuflată Terezei Carrar de un preot care speculează depresiunea ei sufletească, e în cele din urmă infirmată de viață. Fiul Terezei, singurul tînăr care pescuia liniștit, în vreme ce toți ceilalți plecaseră pe front — tocmai fiul ei pe care îl silise să rămînă „în afara încăierării'" —, este ucis pe neașteptate de franchiști. Și Tereza Carrar își trimite singură cel de al doilea fiu la luptă pentru apărarea cauzei revoluționare. Este o dramă simplă, care ilustrează drumul firesc al oamenilor simpli, al intereselor lor de clasă. Dar, tocmai simplitatea a lipsit înscenării de la Național, unde s-a făcut exces de exclamații și grandilocvențe, s-a încărcat și s-a prelungit inutil punerea în scenă, introducîndu-se chiar, în final, o întreagă ceremonie funerară ireală, de un pitoresc de album turistic. Interpreta principală Eliza Petrăchescu, ale cărei calități de tragediană le-am putut aprecia încă o dată, a fost, din păcate, în totală discordanță cu rolul, părînd scoborîtă dintr-un text de Racine.

Regizorul Miron Niculescu, care se află la începutul carierei sale, ar trebui să aprofundeze concepţia spectacolelor pe care le pune în scenă şi să fie îndrumat mai îndeaproape de forţele competente ale primei noastre scene.

Trebuie spus însă că în acest spectacol Brecht, îşi demonstrează calităţile un grup de tineri actori încă prea puţin folosiţi la Naţional, printre care: Alfred Demetriu, N. Gr. Bălănescu, Elena Sereda, Mihai Fotino, Emil Liptac, Elisabeta Preda, precum şi Victor Moldovan a cărui intuiţie artistică l-a ajutat, în *Puştile Terezei Carrar*, să joace simplu, direct, adevărat.

Aşteptăm ca Teatrul Naţional să-şi îndeplinească o veche promisiune faţă de spectatori, punînd în scenă un mare spectacol brechtian, realizat la înalt nivel, cu o piesă dintre cele mai reprezentative, cum ar fi *Mutter Courage* sau *Cercul de cretă caucazian*.

Andrei Băleanu

APROAPE DE LORCA

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale": *Minunata pantofărească* **de F. G. Lorca**

Federico Garcia Lorca, poetul spaniol ucis de franchişti în 1936, poetul aniversat cu cinste, acum trei ani, de Consiliul Mondial al Păcii, îşi merită cu prisosinţă locul pe scenele noastre şi chiar pe scena de studio („de cameră" cum ar fi spus el însuşi) a Naţionalului bucureştean. Il merită fiindcă — prin propriile lui puteri, fără suportul unei filozofii înaintate — s-a apropiat de felul nostru de-a înţelege poezia şi arta, şi mai ales legăturile dintre creator şi poporul său. Intr-un moment cînd cultura apuseană se zbătea între firele de sîrmă ghimpată ale crizei, căutînd ieşirea în sterpe atitudini formale, Lorca, împreună cu alţi tovarăşi de generaţie poetică, a ştiut să găsească izvorul de apă vie în expresia de artă a poporului. Printr-un studiu asiduu al literaturii şi tradiţiilor de cîntec şi dans popular, printr-o pasionată urmărire a sufletului andaluz şi gitan, a oamenilor care trudesc pe frămîntatul pămînt spaniol, Lorca a aspirat mereu să obţină laurii nepreţuiţi de autor popular. Aşa cum, cu puţin înaintea lui, îşi propunea Manuel Machado:

Caută ca strofele tale
Să pătrundă în popor,
Chiar de-or înceta să fie ale tale,
Pentru a rămîne ale altora.

Aspiraţia lui Lorca s-a realizat în mare măsură, cel puţin în ce priveşte acţiunea de reînviere strălucită a modalităţilor estetice din literatura populară. Nu s-a realizat însă pe deplin, fiindcă eforturile de prelucrare a folclorului — prin stilizare şi decantare personală — au lăsat în poezia lorchiană o zgură de ermetism al jocului de simboluri şi semnificaţii. (La aceasta au contribuit, desigur, şi sursa orientală, arabă, şi cea tradiţional-gongorică a poeziei spaniole.) Indiferent, însă, de realizarea formală, rămîne cert faptul că — într-o perioadă în care poeţii apusului obosit căutau pe căi ocolite şi greşite „esenţialitatea", „simplitatea", „cîntecul originar" — Lorca a găsit drumul just spre esenţialitatea şi simplitatea de conţinut a expresiei: cîntecul popular. Acel „cante jondo", cîntec adînc, din adîncurile istoriei poporului spaniol.

Dacă aceste caracteristici par să se refere doar la poezia propriu-zisă, ele rămîn la fel de valabile şi pentru teatrul lui Lorca, mai ales că el a fost, esenţialmente, poet dramatic. Chiar cînd scrie versuri, în Lorca se simte rezonanţa tragicului, se ghiceşte tensiunea unui conflict interior, după cum se întrevăd şi feţe de personaje. Pînă şi în culegerea de versuri *Romancero gitano*, în aparenţă liric, Lorca vede o acţiune teatrală: „*Romancero gitano* nu e gitan decît în cîteva bucăţi, la început. In esenta lui e un *retablo* (scenă de teatru) andaluz, în care gitanul are funcţia unui refren. Adun toate elementele poetice locale şi le pun eticheta cea mai uşor vizibilă, *Romances* ale unor diferite personaje aparente, care au un singur personaj esenţial: Granada".

Am insistat mai mult asupra trăsăturilor poeziei lui Lorca pentru că spectacolul de la Studio ne-a impus, prin natura lui, acest lucru. Regizorul Miron Niculescu nu s-a mulțumit să ofere un spectacol cu singură comedia *Minunata pantofăreasă,* ci a precedat-o de un recital de versuri din opera poetică, propriu-zisă, a lui Lorca. Ce a justificat această acțiune ? Faptul că cele două acte ale piesei sînt scurte și s-a simțit nevoia rotunjirii spectacolului în durată. In sensul acesta, nimic nu era mai indicat, decît însăși opera autorului jucat. Apoi, prin recitalul de versuri se realiza o antologie vie, vorbită și întrupată dramatic, mijloc eficace de a populariza opera unui poet. E limpede că, regizorul și-a gîndit spectacolul ca pe o manifestare de cultură activă, care să iasă în întîmpinarea nesațului de cunoaștere și de artă al publicului nostru nou. In colaborare cu Victor Bercescu, traducător literal de literatură spaniolă, regia a ales cîteva poezii — după avizul lor, cele mai reprezentative — din destul de vasta operă a lui Lorca, spre a fi spuse pe canavaua unei acțiuni convenționale muzical-coregrafice.

Recitalul de poezie, botezat generic *Baraca* [1], a început cu *Cele șase corzi,* un elogiu al ghitarei; spusă cu un oftat de sentimentalism exterior (de actrița Simona Bondoc), poezia a imprimat oarecum tonul

---

[1] Cum a putut accepta secretariatul literar al teatrului inadvertența din program și de pe afișe, care pune semnul egalității între *Baraca* și „traducerea din lirica lui F.G.L." ? Așa cum e enunțată și anunțată, *Baraca* nu înseamnă nimic și pentru nimeni. In orice caz nu putem lăsa ca publicul să înțeleagă că e „traducere". Atît programul teatrului, cît și regia — în recital — nu trebuiau să se ferească de informații și comentarii privind opera lui Lorca. Am fi fost scutiți să precizăm că în 1931, din însărcinarea proaspătului *guvern republican spaniol,* Lorca înființează o trupă de teatru ambulantă, alcătuită mai ales din studenți, care cerceta cele mai îndepărtate cătune, dînd spectacole gratuite în aer liber, pentru publicul cel mai umil. În repertoriu : capodoperele „secolului de aur" cu Cervantes, Lope de Vega și Calderon, în frunte. De asemenea, s-ar fi putut recomanda regizorului să nu evite informarea publicului, neapărat necesară în cazul de față. Regizorul a avut ambiția să nu se suprapună, cu text personal sau comandat ocazional, vocii origi-

Scenă din actul I

întregului recital. Cel puţin, actriţele care au urmat (Catiţa Ispas şi Elena Sereda, cu isprăvile sîngeroase din *Romanţă a gărzii civile spaniole,* spuse cu oarecare avînt, dar prea şcolăreşte), toate şi-au sufocat declamaţia într-o cutie de rezonanţă surdă, fără strălucire, a ideii şi imaginii. Ceva mai bine s-a comportat, ca recitator, Gabriel Dănciulescu (tristeţea unui ţel neatins în *Cîntec de călăreţ* şi *Pasul Siguiriyei,* în traducerea exactă *Trece Siguiriya,* dans simbolizat de o „fată brună“), care a imprimat rostirii cel puţin o necesară vigoare dramatică. Din recital n-a lipsit şi nu putea să lipsească — fiind momentul de culme al poeziei lorchiene — *Bocetul pentru Ignacio Sanchez Mejias,* cu splendidele lui momente de revoltă, de tristeţe sau de bărbătească evocare, dar mai bine ar fi lipsit: felul în care a înţeles Emanoil Petruţ această elegie a fost minor şi plat.

Pentru calitatea discutabilă a recitărilor nu pot fi făcuţi răspunzători doar actorii. Ca şi pentru piesă, principalul responsabil rămîne tot regizorul. Miron Niculescu n-a pătruns toată valoarea poeziilor lui Lorca, nu le-a studiat cu destulă atenţie şi mai ales n-a izbutit să stabilească adînca legătură cu folclorul spaniol. In ciuda eforturilor de plastică (Stere Popescu) şi de ghitară (Adrian Ionescu) — care n-au fost lipsite de bun gust — recitalul intitulat *Baraca* n-a izbutit să ofere decît o „hispanizare desuetă“, cum scria Mihnea Gheorghiu (cronica din „Contemporanul“, nr. 637), neputîndu-se scutura „colbul de pe o concepţie pitorească“, adică exterioară, superficială. Dacă din dansurile şi cîntecele noastre populare, prezentate în strălucitele turnee din străinătate, publicul n-ar ghici cîteva din trăsăturile fundamentale ale sufletului popular romînesc şi ar rămîne impresionat doar de culorile şi ritmurile formale ale costumelor sau jocurilor — n-am realiza nimic. Tot aşa cu poezia lui Lorca: înşirarea de cuvinte — arbitrar rimate, fără strălucirea intimă a ideilor şi imaginilor — rămîne o cădere de frunze veştede de pe un trunchi uscat.

Tinerii actori de la Naţional şi-au luat o sarcină pentru care nu sînt suficient pregătiţi şi pentru care n-au muncit cu destulă seriozitate. Şi ar fi bine ca, din această experienţă, să rămînă cu lecţia că un poet nu se învaţă pe dinafară, ci se pătrunde şi recreează dinăuntru, odată cu înţelegerea profundă a poporului din care s-a născut; iar strict profesional vorbind, să se ferească de diletantism.

Aşa cum au fost alese, eclectic, versurile n-au exprimat toată complexitatea paletei poetice a lui Lorca şi nici n-au oferit o imagine unitară de concepţie. Poate că ar fi fost mai bine să se aleagă o suită din *Poema del Cante Jondo,* prin care să se ilustreze consecvenţa poetului de a da expresie înnoită formelor populare de cîntec şi dans. (N-ar fi trebuit să lipsească, astfel, caracteristicul strigăt de durere gitan *Ay!,* nici *La Soleá,* cîntecul popular de tragică singurătate, nici scurtele momente din *Gráfico de la Petenera,* Chipul Petenerei etc.) Totuşi, criteriul fundamental ar fi trebuit să fie posibilitatea de transpunere cît mai exactă a versului în limba romînă şi, mai ales, posibilitatea de recitare şi de pătrundere în public a imaginilor poetice. Poezia lui Lorca, datorită simbolurilor cu care operează, e foarte greu de tradus, aşa cum desigur greu de tradus sînt şi înseşi modelele populare care au inspirat-o. (Constatarea nu trebuie să uimească: cît de îndărătnice la tălmăcire sînt, cu tot conţinutul lor deplin, versurile *Luceafărului,* ale lui Arghezi, sau, pe planul literaturii populare, inimitabilele distihuri ale *Mioriţei!)*

In cazul nostru, traducerea n-a excelat, iar recitarea a fost în general lipsită de forţa şi densitatea de imagini a originalului. Esenţa poeziei lui Lorca, de fapt esenţa sufletului popular spaniol, n-a fost pătrunsă de traducător, care a înlocuit marea armonie interioară a poeziei lui Lorca printr-o cantilenă rimată, respinsă de original. Marile bucurii şi marile dureri ale poporului andaluz n-au putut fi comunicate integral publicului nostru.

O impresie mai bună a lăsat montarea *Minunatei pantofărese.* Dezinvoltura regizorală a lui Miron Niculescu a suplinit aici lipsurile lui „poetice“. In faţa unui text de teatru, regizorul a demonstrat o mai justă capacitate de interpretare şi de transpunere scenică. (Ceea ce demonstrează încă o dată că versul şi piesa de teatru cer înţelegeri şi tratări diferite.)

Intîi, despre piesă. *Minunata pantofăreasă,* în versiunea lui Aurel Vasilescu, este aproape *La zapatera prodigiosa* a lui Lorca. Spun aproape, fiindcă, de pildă, în

---

nale a poetului. Ambiţie onestă în sine, dar cu rezultat nefavorabil. Amestecul regiei s-ar fi putut înlătura şi altfel, satisfăcîndu-se şi exigenţele clarităţii: Lorca are conferinţe despre poezia populară, are interviuri, are mărturii consemnate de prieteni — texte care, studiate cu atenţie, ar fi putut constitui un comentariu foarte preţios şi absolut necesar în montarea aşa-numitei *La Barraca.*

Aceasta cere, fireşte, eforturi suplimentare. Dar fără efort, fără studiu şi sudoare nu se poate face nimic, nici măcar spectacole de teatru!

original se scrie: „Autorul a preferat să întrupeze exemplul dramatic în ritmul viu al unei pantofărese din popor", şi nu: „autorul a crezut mai nimerit să aşeze tema dramatică în ritmul de vie trăire al unei pantofării populare", cum se rosteşte traducerea. Tot aşa, în original e „sombrero", pălărie, şi nu „joben"; „spune mamei tale" şi nu vulgarul „spune mă-ti"; după cum originalul nu se sfieşte nici să precizeze că pantofăreasa e „blondă cu ochi negri", semnalment pe care traducerea îl trece sub tăcere; şi altele încă (n-am sondat decît primele pagini) [2].

La zapatera prodigiosa (1930), deşi autorul n-o mărturiseşte, este, ca şi *Don Cristóbal* (1931) şi poemele tragice, de inspiraţie populară. In prologul la *Don Cristóbal*, Lorca afirmă că „autorul a cules această farsă din gura poporului" *(los labios populares)*; de asemenea se ştie că şi *Nunta însîngerată* sau *Yerma*, de pildă, au la bază folclorul. Balada recitată în actul II de pantofarul travestit în păpuşar, baladă care cuprinde şi rezumă semnificaţia întregii piese, demonstrează inspiraţia populară a autorului:

Intr-o curte din Córdoba
printre mărăcini şi leandri,
trăia odată un meşter curelar
impreună cu meşteriţa lui...

Dar parabola aceasta, inserată în acţiune ca „teatru în teatru", nu numai rezumă sensurile piesei, ci le întăreşte, le subliniază prin repetiţie. Pe de altă parte, Lorca ilustrează în felul acesta şi cum se naşte din viaţa reală poezia populară. Morala piesei se confundă, de altfel, cu morala basmelor sau baladelor care circulă pe *los labios populares*, fără nici o diferenţă de accente sau de sublinieri: simplu, direct, la mintea copiilor. Dar la „mintea copiilor" în înţelesul lui Lorca, cu toată spuza de poezie, de asociaţii colorate, de cîntec şi de bucurii elementare, care nu se dezmint nici în *Minunata pantofăreasă*, şi nu degeaba rolul de *raisonneur* e atribuit chiar Copilului. (Nu e, el, singurul care-l recunoaşte imediat pe pantofarul travestit, tocmai pentru că „aude" şi „vede" ce nu aud şi văd oamenii adulţi?)

Desigur, prin teza lui morală (comedia aduce o adiere a „moralităţii" medievale), poetul nu vrea să pledeze pentru căsniciile cu mari diferenţe de vîrstă dintre soţi. Luînd însă un asemenea caz — ce poate fi socotit caz limită într-un anumit sens — Lorca stabileşte un principiu incoruptibil al căsniciei, al familiei: fidelitatea consecventă a soţilor, încrederea lor reciprocă. Bazată pe ce? In ultimă analiză, pe *poezie*, ca o calitate atotcuprinzătoare a omeniei, răspunde Lorca. Vîrsta — ca şi frumuseţea sau bogăţia pretendenţilor reali şi imaginari la mîna pantofăresei — devine un criteriu exterior. Pantofăreasa e cucerită şi rămîne definitiv fascinată de vîrstnicul ei soţ, care „în ciuda celor cincizeci şi mai bine de ani ai lui, binecuvîntaţi fie anii lui, mi se pare mai drept decît trestia şi mai toreador decît toţi bărbaţii de pe pămînt", pentru că: „...toate aceste basme şi păcăleli... nu sînt decît firimituri din cîte ştia el... Ştia de trei ori mai mult, aşa să ştii!... Mi le povestea cînd ne culcam să dormim. Istorioare străvechi de care dumneata nici n-ai auzit..."

Dacă aceste momente subliniază latura contemplativă a personajului — cea dinamică, cea activă, stă, aşa cum spune autorul în prolog, în faptul că Pantofăreasa „luptă mereu; luptă cu realitatea din jurul ei şi luptă cu fantezia, ori de cîte ori aceasta se preschimbă în realitate văzută". De fapt, luptă cu vecinele bîrfitoare, „vipere pudrate", cu clientele care vor să-i înşele bărbatul, cu tinerii şi bătrînii amorezaţi de ea, cu toată lumea, în afară de Copil, singurul care o înţelege. Axată pe acest personaj principal, care dă şi titlul piesei, acţiunea e şi ea o continuă alternanţă de ritm îndrăcit şi de momente de intîlnire cu închipuirea, cu o realitate visată, desigur mai bună, mai senină, decît cea imediat înconjurătoare. Şi mai are piesa o semnificaţie. Prin figura Pantofăresei, aleasă anume „din popor" pentru că „poezia s-a retras de pe scenă în căutarea altor medii", adică a mediilor populare — autorul a ţinut să creeze o eroină exemplară, întruchipare a virtuţior morale şi de caracter ale poporului andaluz. In acest scop, Lorca şi-a aşezat personajul în lumea lui organică, firească, destul de diferenţiată tipologic şi chiar din punct de vedere social. Căci dacă Tînărul cu sombrero, Don Mierloi sau Tînărul cu brîu reprezintă diferite temperamente şi vîrste, Primarul, de pildă, reprezintă atît autoritatea administrativă, cît şi puterea banului, în faţa cărora Pantofăreasa rezistă cu bărbăţie şi le respinge. Lorca nu lasă neironizate — pentru a pune în relief sănătatea sufletească a eroinei principale — nici simţul de bîrfă, uşuratica pălăvrăgeală a Vecinelor, nici ipocrizia morbidă a Bigotelor (nu chiar Călugărițe, cum indică traducerea). Cu un cuvînt, Lorca a căutat să sculpteze în chipul Pantofăresei statuia din piatră lucitoare a prototipului femeii crescute pe solul aspru al Andaluziei : săracă, frumoasă, harnică, vioaie, statornică, cinstită, dispusă la visare, dar și la acțiune. Toate acestea în ritmul jucăuș al comediei, anticipînd într-un fel statuile tragice ale femeilor turnate în cremene dură din *Yerma* și *Casa Bernardei Alba,* de mai tîrziu.

---

[2] S-ar putea discuta şi asupra titlului: adjectivul „prodigiosa", e într-adevăr prodigios în accepţiuni. Prima traducere, a lui Lascăr Sebastian, îl redă prin „nemaipomenita", dar e adevărat că poate fi şi „admirabila", „straşnica", „extraordinara" etc. In orice caz, „minunata" pare că limitează trăsăturile pantofăresei la cele morale, de bază.

Ințelesurile generale ale piesei, factura personajelor și a relațiilor dintre ele au fost descifrate de Miron Niculescu cu respect față de text. Din păcate, nu a ajuns la o suficientă adîncire a lor. De aceea, personajele și spectacolul au avut o desfășurare mai mult plană, pe lungime și înălțime, lipsindu-le acea a treia dimensiune, adîncimea, care le-ar fi dat un alt contur și relief. Rezultă de aci că regizorul a fost preocupat peste măsură de plastica și ritmul spectacolului. De fapt, mișcarea, cadența, succesiunea rapidă a scenelor au fost lucrul cel mai bun. (Se cuvine amintită din nou contribuția lui Stere Popescu, coregraful, și a lui Adrian Ionescu, comentatorul muzical, amîndoi urmărind cu expresivitate datele textului.) Cu unele rezerve asupra cîtorva culori și asupra excesivei abstractizări a demarcării spațiului de joc (uși și ferestre suspendate), scenografia — tot a lui Miron Niculescu — s-a integrat în viziunea generală a spectacolului. In privința costumelor, rezervele sînt mai categorice pentru că ele amintesc o Spanie prea convențională, nedistingîndu-se prin fantezie nici în colorit, nici în croială. (O întrebare : de ce Autorul din prolog, adică de ce Lorca, autor popular, îmbrăcat în frac ?)

Interpreta principală, Coca Andronescu, are afinități cu personajul Pantofăresei. Văzînd-o jucînd, simți că ceva din temperamentul actriței, ceva din umbletul, din gesturile ei, pot fi ale personajului, care a și fost în oarecare măsură urmărit pe făgașul temperamentului dictat de text. Totuși, Coca Andronescu n-a reușit să fie o adevărată eroină populară, adică „pantofăreasă din popor", n-a vibrat la maximum în scenele de reverie, n-a fost din plin viguroasă în scenele „violente", iar uneori s-a alintat prea mult, confundînd feminitatea Pantofăresei cu aceea a unei eleve de pension. Uneori, căci în general, actrița s-a menținut pe o mai sigură linie de mijloc. Intr-un cuvînt : o statuetă, mai mult o miniatură, și nu statuie adevărată.

Mihai Fotino în rolul de compoziție al Pantofarului, a fost un secondant de calitate, știind să fie blînd și duios, fără să dea în senilitate, pricepîndu-se să evoce cu discreție povestea curelarului din Cordoba. I-am reproșa, însă, unele îngroșări de prisos ale pasajelor pe care le socotește de necesar efect comic (de pildă, în scena vizitei Primarului).

Omogen și bine diferențiat în același timp, grupul Vecinelor : Draga Olteanu, Mitzura Arghezi și Eliza Plopeanu (care în recital a cîntat foarte neconvingător *Cele trei frunze*). Compus cu mijloacele verificate ale tradiției, tipul comic al lui N. Enache (Don Mierloi) a avut savoare și chiar eleganță. Grave nedumeriri au trezit opintelile și icnirile grotești ale lui Marin Negrea într-un personaj (Tînărul cu brîu) pentru care autorul recomanda special : „Directorul de scenă să dea cu ciomagul în capul actorului care ar exagera cîtuși de puțin acest rol" !

Fără a căuta să diminuăm aportul întregii echipe, putem afirma cu certitudine că una din realele virtuți ale spectacolului o constituie interpretarea Copilului (Cezar Tătaru). Surprinzător de îndemînatic pe scenă, micul actor a adus o undă destul de bogată din acea lume a copilăriei, care-l fascinase atît de mult pe Lorca : „Ii e dat, copilului, să fie spectator și în același timp creator, și ce creator minunat ! Un creator care posedă un sens poetic de prim ordin. Nu trebuie decît să-i studiem primele jocuri, înainte ca priceperea să-l turbure, pentru a observa ce frumusețe planetară îl însuflețește, ce perfectă simplitate și ce tainice legături descoperă între lucruri și obiecte, pe care Minerva nu le va putea descifra niciodată. Cu un nasture, un mosorel de ață, o pană și cele cinci degete ale mîinii, copilul construește o lume complicată, unde se încrucișează rezonanțe inedite, care cîntă și se ciocnesc într-un chip fascinant, cu o bucurie imposibil de analizat".

Astfel — dintr-un spectacol frînt în două părți calitativ inegale — atunci cînd textul a fost redat cu claritate, a răzbătut pînă la noi, chiar dacă în mod aproximativ, ceva din chipul poetului republican despre care Pablo Neruda scria că „era un fulger fizic, o energie în perpetuă mișcare, o veselie, o încîntare, o gingășie absolut supraomenească. Persoana lui era vrăjită și aducea fericire".

Florian Potra

GREUTATEA DE A REALIZA UN SPECTACOL DINTR-UN TEXT SLAB

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj : ***Doica*** **de Bródy Sándor**

Scrisă în anul 1902, *Doica* e prima lucrare dramatică a lui Bródy Sándor. Acest lucru poate explica în parte slăbiciunile ei, remediate în alte lucrări dar prezente cu virulenţă aci. Piesa ilustrează influenţa exercitată de scrierile lui Zola în opera dramaturgului. De aci, o serie de amănunte cu caracter naturalist vin să creeze o atmosferă sumbră, pe care încercarea de condamnare a relelor sociale, din final, nu izbuteşte s-o destrame.

Bródy Sándor (1863—1924) e una dintre cele mai interesante figuri ale literaturii maghiare. Scriitor multivalent, autor a numeroase piese de teatru, Bródy a însemnat un moment important pentru literatura maghiară de la începutul secolului nostru. Chiar piese mai puţin reuşite, cum e de pildă *Doica,* au stîrnit la timpul lor aplauze. Printre cei care au salutat cu bucurie începuturile dramaturgului a fost şi Ady Endre. Marele poet maghiar a văzut în acest început de drum o verigă importantă în lanţul dezvoltării literaturii dramatice maghiare. Intr-adevăr, după piesa *Doica,* Bródy scrie în 1908 *Invăţătoarea,* pe urmă *Idilă regală,* iar în 1913 *Rembrandt,* în 1914 *Timár Luiza,* în 1915 *Lion Lea,* în 1919 *Liliacul.* Dintre aceste piese, unele au fost condamnate să devină documente de muzeu. *Doica,* evident, este o asemenea piesă.

Pentru a putea arăta cauzele care au făcut ca spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj să se menţină aproape tot timpul sub linia autenticei realizări, deşi străduinţe actoriceşti, înaripate de intenţii lăudabile, au existat cu prisosinţă, vom relata pe scurt subiectul. Fiica unor oameni săraci e sedusă de un „om de lume". Rod al dragostei lor apare un copil. Motiv, ca tot satul să stigmatizeze definitiv cu semnul necinstei, pe fiică şi părinţi. Autorul moral al dispreţului sătenilor îi găseşte tinerei mame un loc de doică la o familie burgheză din oraş. In actul II, fiica îşi începe cariera de doică în această familie, unde tatăl copilului ei îndeplineşte funcţia de amant al soţiei respectabilului burghez. Acest tată de familie, ca toţi oamenii de rangul său, care se respectă, nu se sfieşte să facă curte nenorocitei doici. Intr-un moment de asemenea declaraţii, se întorc de la teatru soţia şi amantul acesteia care, scandalizaţi, cer imediat fetei să părăsească, aproape goală, casa „onorabilităţii" burgheze. In actul III, tînăra femeie îşi găseşte sălaş într-unul din hotelurile improvizate din oraş, unde se petrec scene de dezgustătoare mizerie morală şi materială. In acest mediu, pe care Bródy îl creează în stilul maestrului său din această epocă — Emile Zola —, fata se decide să se sinucidă, deşi nici un motiv puternic nu pleda pentru un asemenea gest. Cînd spunem acest lucru, ne bizuim pe faptul că tînăra mai avea numeroase porţi de scăpare din marasmul în care căzuse. Un sătean cinstit îi oferea mereu posibilitatea de a remedia starea ei de servitute printr-o căsătorie cu el. Dar o mîndrie încăpăţînată o îndepărtă de această soluţie. La căpătiiul moartei, cel care voia să-i fie soţ va pronunţa, în termeni destul de retorici, o sentinţă de condamnare a societăţii care a determinat-o pe Erzsébet să apuce pe acest drum trist.

Tema aceasta, chiar la o analiză fugitivă, e desuetă ; ea nu are meritul de a reflecta nici una din problemele majore ale epocii. Normal, un asemenea conţinut de idei perimat nu poate constitui o bază serioasă pentru un spectacol care să se impună ca o valoare deosebită. Inainte de alegerea şi includerea ei în repertoriu, piesa *Doica* trebuia să fie obiectul unor discuţii principiale, în urma cărora, desigur, ar fi reieşit slăbiciunile ei destul de vizibile.

Clujenii s-au apucat de treabă cu multă însufleţire. Lucru uşor sezisabil prin faptul că majoritatea interpreţilor au fost preocupaţi de a nuanţa cît mai felurit şi colorat, în funcţie de conţinutul de idei, replicile personajelor jucate. Márton János, în rolul Bolygö, şi-a cizelat cu îngrijire de giuvaergiu, personajul. Intre caracterul şi temperamentul eroului au existat concordanţe depline, care au sporit capacitatea de a emoţiona a actorului. De la Spiridon Biserică la Bolygö e cu totul alt drum, dar actorul l-a urmat cu tot atîta dorinţă de a nu scăpa nimic din bagajul caracterizării. Dórián Ilona (Erzsébet) a redat cu delicateţe puritatea şi gingăşia fetei seduse. O prea stăruitoare pedalare pe un anumit timbru plîngăreţ, care pe undeva putea sugera resemnarea acestei copile, a supărat uneori, prin insistenţa cu care revenea. Personajele menite să coloreze prin atitudini diferite „bîlciul deşertăciunilor" în care ne introduce Bródy, au contribuit la realizarea atmosferei de meschinărie şi dezolare a mediului de nenorociţi din actul III. Aci, fiecare interpret a contribuit la crearea unei imagini dezgustătoare, apanaj al zilelor de dominaţie burgheză.

Regizorul Szabó József s-a izbit de greutăţi apreciabile. A fost pus în faţa sarcinii de a dinamiza un text adinamic, de a dramatiza unele scene nedramatice, de a dărui virtuţi de generalizare socială amplă unei lucrări destul de restrînsă în asemenea rezonanţe. Bineînţeles că aceste calităţi de vrăjitor i-au lipsit, şi spectacolul realizat s-a înscris în genul naraţiunilor orale, cu mai mulţi actori care îşi împart fragmente de text şi le rostesc pe scenă. Regizorul trebuia să devină un îndemînatic pilot care să poată conduce spectacolul peste apa stătută a discursivităţii. Strădania lui a fost doar parţial încununată de succes. Motivele nu sînt atît de ordinul insuficienţei sale, cît aparţin în mare parte slăbiciunilor piesei.

Credem că ar fi fost mult mai util ca zelul Teatrului Maghiar din Cluj, de a valorifica ceea ce este bun şi preţios în dramaturgia maghiară, să se fi îndreptat spre alte ţeluri, care i-ar fi putut asigura realizarea unei munci eficiente. Căci, în felul în care a înţeles să-l valorifice pe acest dramaturg, nu sînt semne de prea multă obiectivitate şi —de ce n-am spune-o ? — nici de gust artistic.

Eugen Nicoară

MOLIÈRE ÎN STIL MOLIÈRE

Teatrul de Stat din Sibiu: *„Bolnavul închipuit"* de Molière

Scrisă într-o formă extrem de uşoară, comedia menită „a-l odihni pe monarh după nobilele sale îndeletniciri" (!) pune cîteva dintre problemele ce-l frămîntau adesea pe scriitor, fără a fi totuşi chintesenţa întregii sale opere. In primul rînd, el demască ipocrizia medicilor nepricepuţi şi speculanţi, punînd-o într-un contrast flagrant cu credulitatea unui bolnav închipuit, credulitate care, vom vedea mai jos, îşi are şi ea anumite motivări nu tocmai oneste. Molière nu uită, apoi, să prezinte şi aici — ca în aproape toate comediile sale — relaţiile de familie bazate pe interese materiale pledînd pentru mărturisirea sentimentelor fireşti de dragoste şi respect. In acelaşi timp, el se arată părtaşul căsătoriei din dragoste.

Luîndu-şi sarcina de a pune în scenă acest spectacol, la Teatrul din Sibiu, regizorul Ion Deloreanu a înţeles să sublinieze valoarea ideologică a conţinutului, fără a impieta însă cu nimic asupra stilului molieresc. Lăsînd la o parte prologul şi intermediile — care de fapt nici nu au o legătură directă cu acţiunea piesei —, regizorul a conceput spectacolul într-o viziune în care textul lui Molière se încadrează fără greş.

Plecînd de la ideea că personajele lui Molière reprezintă chintesenţa unor tipuri valabile de-a lungul timpurilor, Ion Deloreanu le-a creionat în spectacolul său, pedalînd în special pe latura lor psihologică, dar fără a neglija caracterul lor de reprezentanţi ai unei anumite societăţi. El şi-a conceput mişcarea, concertul tonurilor, paleta de culori într-o perfectă armonie, astfel încît, de multe ori, spectatorul este tentat să-şi închipuie că în faţa lui se desfăşoară un adevărat balet, menit să dea viaţă unui text de valoare.

Datorită faptului că întreaga piesă este bazată pe contraste, că este un dialog argumentat între stupiditate şi bun simţ, între cinste şi făţărnicie, regizorul şi-a organizat întregul spectacol pe această idee de contrast, plasînd actorii în aşa fel încît ei să reprezinte plastic în faţa publicului, faţă în faţă, cele două noţiuni pe care le simbolizează.

Pentru a fi izbutit o asemenea realizare scenică, regizorul are marele merit de a-şi fi alcătuit o distribuţie foarte adecvată, în care actorii, deşi de vîrste diferite, şi deci din şcoli diferite, au reuşit să-şi integreze jocul într-un stil unitar, care a dat spectacolului chezăşia autenticităţii, scoţînd în relief şi personalitatea regizorului şi aceea a interpreţilor.

Organizîndu-şi distribuţia pe cupluri de personaje (aşa cum de altfel dictează şi

Vasile Brezeanu (Argan) în „Bolnavul închipuit"

piesa), regizorul a încredințat rolurile primului cuplu — un cuplu de contraste — artistului emerit Vasile Brezeanu și Ligiei Bossie. Primul îl interpretează pe Argan, bolnavul închipuit, cealaltă pe Toinette, fata în casă.

In rolul lui Argan, actorul Vasile Brezeanu a subliniat în special caracterul de om îngust și infatuat al personajului, a accentuat trăsăturile lui de egocentrism și stupiditate. Este demn de semnalat modul în care, instalat într-un fotoliu în centrul scenei, își debitează celebrul monolog de la începutul piesei, în care se tocmește — fără auditori — cu spițerul său pentru că îl încarcă la socoteală. Satisfacția cu care își numără purgativele și clistirele și dojana blîndă cu care se adresează speculantului, pentru că îi cere prea mulți bani, se înscriu printre mijloacele comice cu care actorul și-a interpretat personajul. Avînd față de acesta o atitudine net critică, Vasile Brezeanu trece de la bonomia cu care discută despre necinstea spițerului, la mînie aprigă atunci cînd are de înfruntat batjocura celor ce nu cred în boala lui. Ii place să fie crezut bolnav, să fie compătimit și răsfățat, să tiranizeze tocmai prin slăbiciune ; iată de ce preferă să se lase furat, decît contrazis. Actorul a subliniat aceasta, insistînd în ton și în gest, în zîmbet și în rictus, asupra nuanțelor celor mai subtile menite să-i coloreze interpretarea.

Pentru a ține piept unui actor cu experiența lui Vasile Brezeanu, Ligia Bossie, interpreta Toinettei, întruchiparea bunului simț și a umorului popular, a trebuit să-și caracterizeze cu multă subtilitate personajul. Și ea a fost tot atît de sprințară pe cît era Argan de greoi, tot atît de dibace, pe cît era el de obtuz, tot atît de inteligentă, pe cît era el de stupid. Actrița a folosit un debit verbal foarte viu, s-a mișcat în scenă cu agilitate și grație, și-a punctat replicile cu un rîs zglobiu și a stîrnit ilaritatea întregii săli cînd, deghizată în medic, ia o poză solemnă, vorbește cu glas profund și emite, pe tonul cel mai doctoral, sentințele cele mai absurde.

Un al doilea cuplu este cel format de tînăra pereche de îndrăgostiți Angelica și Cléante. Aici nu mai este vorba de contraste, ci de aducerea în scenă a fiorului liric, întotdeauna prezent în teatrul lui Molière. Este de remarcat jocul sincer, în care duioșia și melancolia merg mînă în mînă, în care suferința nu depășește stadiul unei lacrime în colțul genelor, iar pasiunea nu trece dincolo de barierele decenței, joc, căreia actrița Angela Albani a știut să-i dea multă finețe și grație. Actorul Ion Bessoiu a conturat un Cléante la fel de modest, dar poate puțin prea greoi.

Apare în actul II al piesei un cuplu cu nebănuite resurse comice. Este vorba de cei doi medici, tatăl și fiul Diafoirius. Fiul, sosit împreună cu tatăl său pentru a cere mîna Angelicăi, este interpretat de Constantin Stănescu, în timp ce, pe tată îl încarnează Mircea Hîndoreanu. Ridicolul cu care-i caracterizează autorul i-ar fi putut determina pe actori să cadă în șarjă grotescă. Dar regizorul a știut să conducă în așa fel scena, încît tonul de șarjă folosit nu a frizat nici vulgarul, nici stridența. Tatăl emite fraze latine pe un ton nazal și se mișcă împleticindu-se. Cînd vorbesc ceilalți, el dormitează. Fiul, mai pedant dar nu mai puțin redus, folosește o anumită morgă caraghioasă pentru a-și debita cunoștințele și încearcă să cucerească prin aceasta inima frumoasei Angelica. Acești doi actori au făcut ca personajele lor să meargă de parcă s-ar bîlbîi, și să vorbească cu opinteli, creînd momente de un comic atît de irezistibil, încît scena pe care au realizat-o rămîne memorabilă.

Maud Mary în rolul Bélinei și Teodor Portărescu în rolul notarului, Liviu Mărtiniuș în rolul doctorului Purgon și Ștefan Dunca în cel al spițerului au reușit să-și secondeze partenerii și să se încadreze în stilul spectacolului. Nu același lucru îl putem afirma despre Vasile Bojescu. In rolul lui Béralde, el a folosit un ton mult prea rece și prea sincer doct pentru stilul comediei, creînd, în felul acesta, lungi momente de plictiseală.

Există în piesă un personaj care apare într-o singură scenă, și anume Louison, fata cea mică a lui Argan. Nevăstuica-fetiță, care anunță parcă viitoarele eroine ale lui Musset, intră în scenă pentru a juca și ea, la rîndul ei, o farsă credulului Argan. Ar fi fost de dorit ca interpreta (Livia Flora) să încerce să fie mai autentică în naivitatea ei de copil și mai drăgălașă, în modul dibaci în care-și păcălește tatăl. Tonul ei prea afectat a dăunat însă scenei, luîndu-i din prospețimea pe care autorul a dat-o textului.

Intreg acest spectacol s-a desfășurat într-un singur decor, pe care scenografa Olga Mușiu l-a conceput în linii simple, cu panouri pictate, realizînd o armonie interesantă între stilul jocului și cel al cadrului. In afară de costumele celor doi medici Diafoirius, celelalte ni s-au părut însă lipsite de inspirație, în special halatul de casă al lui Argan, care avea ornamentații cu caracter pur romînesc. Credem că o greșeală atît de flagrantă nu trebuia să scape ochiului atent al regizorului, care a dovedit în tot acest spectacol că ține cu deosebire la unitatea de stil.

Dacă am semnalat aici numai cîteva mici lipsuri ale spectacolului, aceasta se datorește, în primul rînd, celor care l-au realizat și care, oferindu-ne creații de calitate, s-au situat de la început pe un plan care nu îngăduie coborîri sub nivel. Și tocmai pentru aceasta, colectivul merită aprecieri unanime.

Liana Maxy

INCERTITUDINEA UNUI MESAJ ANTIRĂZBOINIC

Teatrul Evreiesc de Stat: *Serbarea lampioanelor* **de Hans Pfeiffer**

Acordînd textului primatul în spectacol și judecînd realizarea scenică pe măsura valorificării ideilor dramatice, mărturisim că scăderile vădite ale ultimei premiere a Teatrului Evreiesc de Stat, regizorul le împarte în chip netăgăduit cu autorul piesei.

Serbarea lampioanelor — de dramaturgul german Hans Pfeiffer — este o reeditare a cunoscutului motiv dramatic al dragostei zăgăzuite de ura dintre părinți, al iubirii dintre tineri, deasupra legilor clanului și raselor. Peisajul acestei dragoste este Nagasakiul otrăvit de ciuperca atomică. Eroii: o suavă japoneză — fiică a unui samurai, bolnav incurabil din pricina radiațiilor atomice — și un american cinstit, fiu al acelui pilot proscris de omenire, lansatorul bombei în orașul amintit. Prin aceasta, piesa vrea să demonstreze urmările nefaste ale urii dintre popoare și să afirme triumful dragostei și vieții împotriva războiului și a morții. Afirmațiile se sprijină pe scene construite simbolic, tinerii se unesc în fața cadavrelor părinților, înfruntînd vocile morților (vocile trecutului și ale educației retrograde), în elanul marilor eliberări.

Ideile înnoitoare, și care se vor militante, ale acestei piese se restrîng însă pe un teritoriu limitat în ce privește înțelegerea cauzelor adînci ale războaielor și a esenței războiului atomic. Pozițiile pe care se situează autorul în proclamarea păcii sînt încă minore, străbătute de suflul pacifismului mic-burghez. Ura clocotitoare dintre militariștii japonezi și americani e înfățișată cu mijloace lacrimogene (apelîndu-se la sentimente intime și familiale), fără a se dezvălui caracterul de clasă al fascismului japonez și al imperialismului american, care au dus la funestul cataclism de la Nagasaki și Hiroshima. Dacă adăugăm la această intrigă un decor „japonez", adică kimonoul, lampioanele colorate, stiletul pentru hara-kiri și alte amănunte din recuzita doamnei Butterfly (Cio-Cio-San), atunci în scenă se va simți prea puțin din atmosfera *contemporană* a unei Japonii lovite de arma catastrofală a secolului al XX-lea și prea mult din farmecul de hîrtie pictată al frumoasei opere a lui Puccini. Primul tablou al piesei prevestea un conflict dramatic intens, realist, anunța ciocnirea unor idei, antagonismul unor concepții, dar din păcate, acest conflict eșuează în cîteva senzaționale lovituri de teatru și de.. cuțit, stropite de siropul dulceag al melodramei.

Regia (Franz Auerbach) căutînd să contopească cele două linii ale piesei — să evidențieze mesajul antirăzboinic, dar totodată să dea viață și parfum atmosferei — n-a izbutit totuși să se salveze de slăbiciunile textului dramatic, care fatal s-au accentuat pe scenă. Momentele de înfruntare ideologică s-au decupat violent pe fondul liric-dulceag și au apărut suspendate, artificiale, nefăcînd corp cu intriga amoroasă a piesei.

In ceea ce privește jocul actorilor, se remarcă îndeosebi realizarea artistului emerit Mauriciu Seckler, care devine focarul de atenție al spectacolului. Concepîndu-l pe Akiro Yamamoto, bătrînul samurai orb, ca pe o incarnare a urii și spiritului războinic și totodată o jalnică victimă a propriilor sale convingeri, Mauriciu Seckler a întruchipat acest personaj cu mijloace sobre, realiste, de o extremă simplitate.

Omenescul sentimentelor e veridic ; viclenia devenită a doua natură a personajului e nuanțată cu accente dramatice : dureroasă e ciocnirea prejudecăților sale, vechi ca și altarul strămoșilor din casa sa, de realitatea războiului imperialist.

Regretăm că jocul său excepțional nu și-a găsit decît în rare momente ecou și comunicare cu partenerii de scenă.

Respectînd indicațiile autorului, pictorul scenograf (Adina Reich) a creat o ambianță poetică cu linii fragile.

Dacă regia s-ar fi îndepărtat în unele momente „tari" de aceleași indicații ale autorului, căutînd soluții proprii în accentuarea unor idei, în reliefarea *noului* într-o intrigă clasică, poate că aspectul incert al mesajului din *Serbarea lampioanelor* ar fi dispărut, dînd prilejul unui spectacol mai unitar și mai realizat pe plan politic.

M. I.

UN SPECTACOL FĂRĂ REGIZOR

Teatrul de Stat din Turda : *„Mireasa desculță"* **de Sütö András și Hajdú Zoltán**

Intr-un sat de prin împrejurimile Clujului se năștea, cu ani în urmă, o gospodărie colectivă căreia scriitorii maghiari Sütö András și Hajdú Zoltán i-au dedicat o evocare dramatică. Steagul roșu înălțat pe frontispiciul unui castel secular a stimulat inspirația creatorilor de atunci și a devenit o imagine simbolică a eliberării sutelor de mii de țărani romîni și maghiari de sub exploatarea grofilor și moșierilor. Pe fondul luptei de consolidare a colectivei și de demascare a uneltirilor dușmanului de clasă se deapănă povestea miresei desculţe — de fapt un pretext de dezvăluire dramatică atît a personalităţii lui Cociş Mihai (mijlocaşul tipic, asupra căruia instinctul de proprietate acţionează în contradicţie cu aspiraţiile fireşti de prosperitate obştească), cît şi a scopurilor sabotoare, ascunse, ale chiaburilor. Se îmbină deci în piesă, în cadrul aceluiaşi conflict de clasă, acţiunea de demascare a duşmanului cu acţiunea de atragere a ţărănimii mijlocaşe pe calea relaţiilor socialiste de producţie.

Pentru regizorul care-şi asumă răspunderea transpunerii scenice a acestui text, se ridică două probleme esenţiale, de a căror rezolvare iniţială depinde caracterul viitorului spectacol. Prima o constituie desluşirea semnificaţiilor actuale ale mesajului piesei. In ce constă această semnificaţie? Faţă de dezvoltarea istorică a realităţii, formele luptei de clasă au devenit mai subtile, ele nu mai îmbracă, în general, aspectele violente, manifestările deschise din perioada descrisă de autori. De aceea, conflictul care se naşte între colectivişti şi chiaburi, ca şi dezvoltarea sa dramatică, capătă pentru noi, acum, un sens evocator. S-a extins însă şi a căpătat amploare fenomenul integrării ţăranilor muncitori cu gospodărie individuală în familia colectivei, şi din acest punct de vedere, cazul mijlocaşului Cociş, surprins şi prezentat cu deosebită profunzime în piesă, rămîne şi se impune ca fiind actual. Dezvăluirea esenţei contradictorii a personajului devine astfel obiectul principal al concepţiei regizorale.

Experienţa Teatrului de Stat din Galaţi a demonstrat servituţile unei actualizări formale, străine de litera şi sufletul textului. Spectacolul de la Turda se află — faţă de această experienţă — în raport invers; regizorul Vintilă Rădulescu, eschivîndu-se de la un eventual risc, nici nu şi-a propus să determine consonanţele actuale ale mesajului piesei, mulţumindu-se cu simpla operaţie de transpunere ad-litteram. Ceea ce a dus — pe altă cale deci — la aceeaşi estompare a valorilor umane şi a semnificaţiilor ideologice. Accentul a fost pus de cele mai multe ori — intenţionat sau nu — pe intriga sentimentală, ceea ce a dat pretextului proporţii de prim-plan, substituind astfel conflictul de clasă unei tribulaţii psihologice şi ideea de bază unui caz particular. In loc să desprindă personalitatea complexă a lui Cociş şi să-i dezvăluie, laolaltă cu interpretul, universul de gînduri şi sentimente contradictorii, regizorul a indicat interpretului Alexandru Ilea, o evoluţie stingheră, anonimă şi inexpresivă, anulînd dintr-o dată capacitatea de transmitere a unui mesaj. In aceeaşi măsură a fost diminuat caracterul agitatoric al evocării, prin participarea lipsită de elan a membrilor colectivei la destinele propriei lor gospodării. Tabloul 1 şi tabloul final constituie exemplele cele mai elocvente; un număr mare de figuranţi iau parte la adunare, fără să constituie pe scenă o prezenţă colectivă vie, impresionantă prin spontaneitate, determinantă prin forţă.

A doua problemă — specifică pieselor inspirate din viaţa satelor — o formează autenticitatea tipurilor. Intruchiparea veridică a chipurilor de ţărani, în aşa fel încît spectatorii, cei rurali mai ales, să se recunoască şi să-şi exprime votul lor apreciativ, este îndeobşte anevoioasă. Succesul *Răzeşilor lui Bogdan*, în interpretarea colectivului artistic al Teatrului Muncitoresc C. F. R. din Bucureşti, se explică, în primă instanţă, prin această corespondenţă psihică a eroilor cu oamenii din viaţă. Izbutita compoziţie scenică a lui Dumitru Dunea de la Galaţi, în rolul mijlocaşului Cociş, îşi are aceeaşi explicaţie. Şi tot aici găsim răspunsul la strădania neîmplinită de la Turda. In locul unor caractere complexe, profund umane, au evoluat pe scenă personaje „albe" şi „negre". Această distincţie ostentativă a determinat prioritatea trăsăturilor exterioare asupra mişcărilor sufleteşti şi, fatal, uniformizarea schematică a celor două grupuri. Avînd „în general" aceleaşi preocupări legate de prosperitatea colectivei, Bakcsi (Tănase Cazimir), Mureşan (Ionel Banu), Szöcs Dani (Iuliu Giurgiu), Marişka (Viorica Faina) au alcătuit o comunitate autonomă, desprinsă din cadru şi din ansamblu, nediferenţiată, amorfă, adoptînd în permanenţă faţă de împrejurări o atitudine expeditivă şi formală. Deși, uneori, strădania de a da un sens mai larg a fost evidentă (în special la Tănase Cazimir). Prin contrast, ura și venalitatea celor preocupați — tot „în general" — de discreditarea colectivei au fost îngroșate la maximum de interpreții taberei adverse, alcătuită din Safrany (Ion Lupu), Ferencz (Nicolae Ciocoiu), Szunyog (Victor Negoescu), Degenfeld (Constantin Miron). Nu facem aici un proces de intenție actorilor, intrucît, in modul acesta schematic de a concepe personajele pozitive și negative se recunoaște insăși viziunea regizorului. Considerăm totuși că un efort personal de aprofundare a caracterelor ar fi dat posibilitate interpreților să depășească schițele aride prezentate la premieră și să cuprindă, în trăsături mai ample, individualitatea fiecărui personaj. Așa au procedat Avram Besoiu în Cuțui și Ion Lorentz în Kender, și au reușit să impună, firesc, printr-un joc interiorizat și sincer, personalitatea pitorească a eroilor întruchipați. Consecințele deplasării accentului de pe conflictul social pe intriga sentimentală s-au resimțit cel mai mult în interpretarea Iulișkăi, fata care trebuie să se înfățișeze desculță în fața iubitului, din pricina îndărătniciei mercantile a părinților care au lipsit-o de zestrea cuvenită, în ipoteza acestei imprejurări. Stela Cosmuță, care avea toate atributele unei fetișcane zvelte și încăpățînate, considerînd că — prin titlu — i se conferă funcția de erou principal, a amplificat într-atîta zbuciumul și durerea personajului (care există totuși, dar nu la proporții de tragedie), încît a devenit de-a dreptul melodramatică. In actul de părăsire a familiei, act de neașteptată maturitate și fermitate, există o oarecare șiretenie de copil; Iulișka e convinsă că astfel va înfrînge definitiv ezitările tatălui și îi va provoca un reflex similar de maturitate. I-a lipsit Stelei Cosmuță acest aer de șiretenie cristalină, pe care Gina Patrichi l-a redat la Galați cu multă sinceritate și farmec.

Autenticitatea portretelor scenice este determinată, în ultimă instanță, și de autenticitatea mediului. Ni s-au părut cel puțin ciudate rezolvările scenografice ale pictorului Mihai Nemeș. In dorința de a respecta indicațiile textului, el a recurs la o reeditare naturalistă a interioarelor țărănești, copleșind prin amănunte și prin lipsă de proporții. Tablourile 2 și 3, conform unei bizare păreri asupra vizibilității spectatorului, au fost confecționate în unghi ascuțit (din motive economice, nu artistice), iar sediul gospodăriei, instalat (simbolic) intr-o sală de castel, în loc să sugereze plastic contrastul dintre două lumi, a fost conceput ca o secțiune oarecare de muzeu, imensă și apăsătoare, ceea ce a stînjenit în primul rînd pe interpreți. In ceea ce privește costumele, ele au culminat spre final cu apariția a două toalete de operetă pe talia Iulișkăi și Marișkăi — considerate pe tot parcursul spectacolului, subrete ale genului.

Lipsit de ritm și de o logică elementară a mișcărilor în scenă, spectacolul a devenit o expunere albă a textului. Accentele de simplitate umană, atît de sporadice, n-au fost în măsură să determine un conținut nou strădaniei colectivului.

C. Paraschivescu

teatrul de amatori

UN COLECTIV ENTUZIAST

E vorba de un teatru modest — teatrul de amatori al salariaților din comerț și cooperație din str. Șelari. Deși mic (are doar 300 de locuri), este un teatru adevărat, cu scenă, fosă de orchestră, culise, cușcă de sufler, cabină pentru deghizare și machiaj, reflectoare etc. Pe scenă însă nu urcă actori profesioniști, ci tineri entuziaști a căror dragoste pentru teatru este comparabilă cu a celor care și-au legat viața de arta scenică. Pasiunea aceasta subjugă, alungă oboseala celor opt ore de muncă, generează energie psihică și imprimă piesei un ritm alert. Personajele trăiesc, punțile sufletești, de care vorbea cîndva Mihail Sebastian, se întind între mesajul dramaturgului, actor și spectator.

Emoția ultimei premiere este însă numai ecoul acelei covîrșitoare emoții pe care a trăit-o colectivul la 15 martie 1957, cînd ridicarea cortinei asupra primei scene din *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu a însemnat însăși nașterea sa. Ca orice organism viu, colectivul dramatic a crescut (azi numără peste 60 de interpreți) și s-a dezvoltat (ideologico-politic și din punct de vedere al măiestriei interpretative), obținînd în drumul său realizări interesante, care au culminat cu interpretarea unora dintre comediile lui Caragiale și Cehov (piesele într-un act). Actualmente se joacă seară de seară, iar repertoriul cuprinde printre altele *Omul care a văzut moartea, Doamna ministru* de Bronislav Nușici, *Piatra din casă* de Vasile Alecsandri, *Momente* de I. L. Caragiale *(Lanțul slăbiciunilor, Justiție, Articolul 214, C.F.R., Pedagog de școală nouă)*, precum și două piese într-un act, *Ceața* de László Ferencz și *O duminică liniștită* de Dimény István, din viața lucrătorilor din comerț.

Anul trecut, în cinstea zilelor de 7 Noiembrie și 30 Decembrie au fost organizate recitaluri de poezie și muzică. Pentru anul 1959, sînt în curs repetiții cu piesa *Ultimul tren* de Eugen Mirea și Kovács György și cu trei piese într-un act, aparținînd lui Horia Lovinescu : *Oaspetele din faptul serii, O întîmplare* și *Elena*.

Dintre actori, de-a lungul acestei activități neobosite, am remarcat pe Ion Cristescu, contabil la O.C.L. Aprozar, laureat al celui de al IV-lea Concurs pe țară al echipelor artistice de amatori, interpret al dificilelor roluri : Ion din *Năpasta*, Vagabondul din *Omul care a văzut moartea* și Imre din *Ultimul tren*. Apoi pe Miu Pomirleanu, Mihai Nuțescu, Marin Avram, Rodica Farca, toți salariați din comerț. O parte din aceștia sînt absolvenți ai Școlii populare de artă. In afară de activitatea teatrală propriu-zisă, actorii își lărgesc orizontul intelectual prin participarea în comun la spectacole de teatru, ori la cercuri de lectură, unde se dezbat probleme politice sau culturale, apărute în „Scînteia", „Contemporanul", „Teatrul", „Gazeta Literară" etc.

Amatorismul, în înțelesul lui rău, începe să devină o amintire. Mergînd pe drumul exigenței, vom asista, sperăm, în curînd la performanțe care să apropie jocul amatorilor de interpretările artiștilor profesioniști. De altfel, televiziunea apreciind nivelul de interpretare, le-a oferit la 26 iulie 1958, posibilitatea de a juca și înaintea telespectatorilor.

Din păcate, problema repertoriului n-a reușit să fie încă soluționată. E firesc ca un teatru al salariaților din comerț să se plaseze în centrul preocupărilor actuale și specifice. N-o face decît în slabă măsură, înscriind în lista lui de piese, pe lîngă Caragiale, Cehov, V. Eftimiu, Mirea și Kovács, și piesele *Ceața* și *O duminică liniștită,* slabe, din păcate, din punct de vedere literar. Vina n-o poartă într-atît conducerea, cît... dramaturgii care n-au remarcat pînă în prezent că și în comerț se duce lupta între nou și vechi, că dincolo de prozaismul aparent se înfruntă pasiuni, cresc oameni devotați construcției socialiste. E o temă care-și așteaptă scriitorul.

Cei 60.000 de salariați din sistemul comercial al Capitalei așteaptă o asemenea *bună* piesă, și promit să umple, seară de seară, micul dar prietenosul lor teatru.

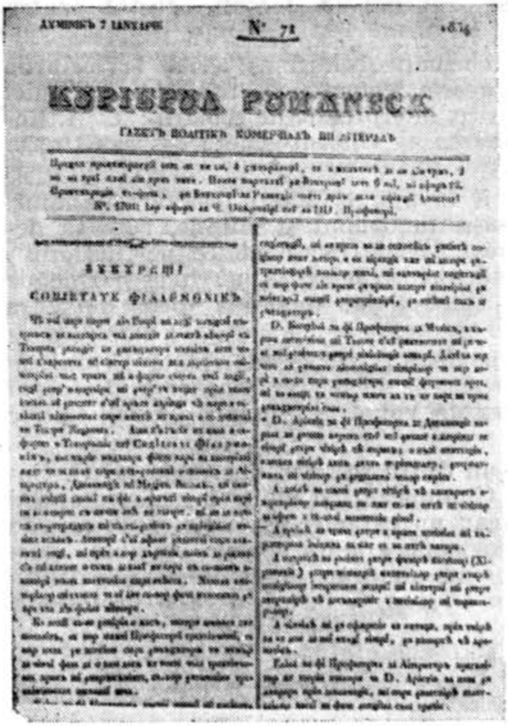
Simion Alterescu

PRIMA ŞCOALĂ ROMÎNEASCĂ DE TEATRU

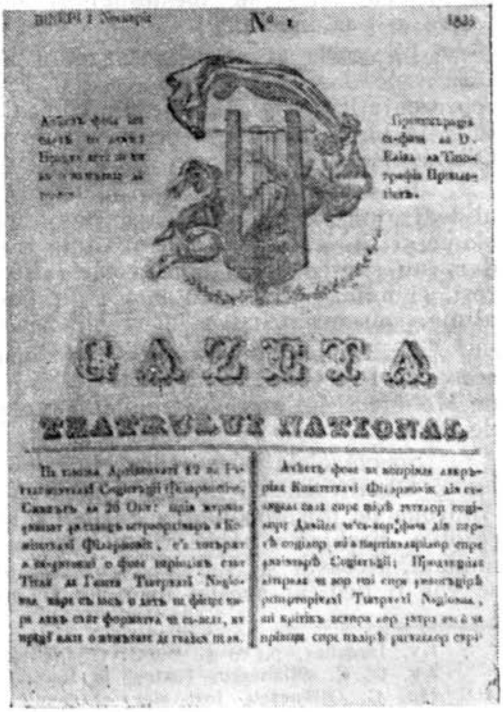
Cînd în anul 1819 elevii Şcolii din Bucureşti dădeau primul spectacol în limba romînă — cu *Hecuba* de Euripide — îndrumătorul acestor tineri entuziaşti, Ion Eliade Rădulescu, ctitorul de mai tîrziu al primei şcoli romîneşti de teatru, juca rolul titular în „travestis" şi îndeplinea totodată rolul de „suflor" nu numai pentru că era pur şi simplu îndrăgostit de teatru. Era în această primă manifestare teatrală romînească din Ţara Romînească semnul entuziasmului şi patriotismului care-i îndemnase în aceeaşi direcţie pe Gh. Asachi în Moldova şi pe Gh. Bariţ în Ardeal ; era impusul spectacolelor de la Cişmeaua Roşie, unde eteriştii, în frunte cu Costache Aristia, reprezentau în limba greacă tragedii eline şi tragedii cu subiecte patriotice şi revoluţionare.

N. Filimon scria în *Ciocoii vechi şi noi* că romînii datorează în mare parte „revoluţia" lui Tudor Vladimirescu, mişcării naţionale care le-a redeşteptat dorinţa drepturilor lor ancestrale, „ideilor de libertate şi eroism", culese de junii romîni din piesele : *Moartea lui Cezar, Achile, Timolion* sau *Hecuba.*

Programul Societăţii „Filarmonica" publicat în „Curierul Romînesc" din 7 ianuarie 1834



Pagină-program a „Gazetei Teatrului Naţional", editată de Societatea „Filarmonica"



Cu prilejul acestor prime reprezentaţii în limba romînă *(Hecuba* fusese urmată de cîteva alte comedii, printre care şi *Zgircitul* — Avarul — de Molière în care Nănescu, traducătorul *Hecubei,* juca rolul titular), Iancu Văcărescu scrie poezia *Saturn* în care relevă importanţa naţională şi rolul educativ pe care trebuie să-l aibă teatrul romînesc.

V-am dat teatrul, vi-l păziţi,
Ca un lăcaş de muze
Cu el curînd veţi fi vestiţi
Prin veşti departe duse.

. . . .

În el năravuri îndreptaţi,
Daţi ascuţiri la minte,
Podoabe limbii voastre daţi
Cu romîneşti cuvinte.

Teatrul era folosit dintru început pentru răspîndirea ideilor de libertate şi progres, pentru formarea unei conştiinţe naţionale. Dar, spectacolele date de şcolarii din Bucureşti nu erau decît un început simbolic, pe calea realizării unui teatru romînesc.

În „Societatea literară" a lui Ion Eliade şi C. Golescu şi în special în „Societatea Filarmonică", înfiinţată la 1833, se naşte ideea creării unui teatru romînesc. Dar un teatru romînesc nu se putea înfiinţa fără actori bine pregătiţi.

Activitatea diletanţilor continuase sporadic şi pînă la constituirea „Societăţii Filarmonice". În şcoala înfiinţată de C. Golescu pe moşia sa, şi condusă de Aaron Florian, s-a reprezentat tragedia *Regulus* în traducerea lui Ioan Văcărescu şi în interpretarea elevilor — fii de boieri şi negustori, din judeţele Argeş, Dîmboviţa şi Muscel. „Curierul romînesc", din toamna anului 1830, care relata *„spectacolul teatral" îndemna pe cei chemaţi „să tragă rodnică şi adîncă brazdă în ogorul artelor şi al literaturii".* [1]

C. Aristia şi Ion Eliade, în anii 1830—1831, îi iniţiau pe şcolarii de la Sf. Sava în primele taine ale meşteşugului actoricesc, căutînd să dezvolte gustul pentru teatru şi pasiunea pentru artă.

În casele Cîmpineanului erau adesea chemaţi şcolarii să asiste la lecturile făcute de dascălul lor C. Aristia. Treptat, aceste lecturi s-au îmbogăţit cu mici reprezentaţii, scene sau acte din comediile clasice, interpretate de şcolarii : C. A. Rosetti, în vîrstă pe atunci de 16 ani, Iancu Florescu — viitorul general —, sau Const. Ollănescu. [2]

În sala pitarului Andronache, Aristia îi învăţa pe aceşti temerari iniţiatori ai teatrului romînesc cum să umble, cum să-şi ţie trupul şi mîinile, cum să declame şi să-şi schimbe glasul după împrejurări. Eliade făcea adesea pe „suflorul", dar „nu simţea greul cînd vorbea fiecare îndeosebi, căci îşi ştiau bine părţile de rost, ci numai cînd erau mai mulţi laolaltă, fiind-că sau unul lua vorba din gura altuia, sau nu prindea la vreme replica".

Aci se *parastisea* teatru de două ori pe lună ; aci se reprezintă *Ceasul de seară* de Kotzebue în traducerea lui I. Văcărescu şi scene din *Amfitrion* şi *Avarul* de Molière şi se joacă în limba franceză *Zaira* de Voltaire, *Iunius Brutus* şi *Oreste* de Alfieri.

Spectacolele diletanţilor, date însă într-un cadru restrîns (în casele lui C. Golescu, Dumitrache şi Scarlat Ghica sau Ion Cîmpineanu şi chiar în sala pitarului Andronache din apropierea Sărindarului), aveau un caracter sporadic şi nu puteau rezolva problema afirmării dreptului la existenţă a unui teatru romînesc permanent. Aceasta se va putea numai atunci cînd un grup de iubitori ai teatrului se vor fi dedicat acestei arte, ar fi învăţat-o şi şi-ar fi însuşit-o ca o profesiune.

---

[1] v. Issachar, p. 78 şi D. C. Ollănescu, Teatrul la Romîni, p. 43.

[2] v. D. C. Ollănescu, Teatrul la Romîni, p. 45 — care deţinea aceste informaţii chiar de la tatăl său, C. Ollănescu, fost elev al Şcolii Filarmonice.

Înființarea primului teatru romînesc era condiționată de existența unei școli de teatru care să pregătească pe viitorii actori romîni. Ceea ce a fost posibil numai după înființarea „Societății Filarmonice" și a școlii acesteia.

Aci, în sînul Filarmonicii, s-a născut ideea întemeierii unui teatru național și aci a luat ființă și prima școală romînească de teatru. Aceasta a fost posibil însă numai după ce Țările Romînești au primit Regulamentul Organic, care prilejuia dezvoltarea învățămîntului în limba națională, în perioada în care în cultura romînească au început să pătrundă ideile democratice ale epocii.

„Societatea Filarmonică", înființată de Ion Cîmpineanu și Ion Eliade în Octombrie 1833, urmărea, după cum o mărturisește programul ei, „cultura limbii romînești și înaintarea literaturii, întinderea muzicei vocale și instrumentale în Principat, și spre aceasta formarea unui teatru național".

Acum 125 de ani, în luna ianuarie 1834, lua ființă — la numai cîteva luni de la întemeierea „Societății Filarmonice" — prima școală romînească de teatru, „Școala de muzică și declamațiune".

Ion Cîmpineanu, ca supraveghetor, și Ion Eliade, ca director, au fost ctitorii și organizatorii acestei școli menită să scoată teatrul romînesc din faza diletantismului și să pregătească prima generație de actori profesioniști.

La 19 ianuarie 1834 I. Cîmpineanu și Ion Eliade adresau Eforiei școalelor următoarea adresă în care vesteau înființarea școlii pomenite:

„Către cinstita Eforie a școalelor.

Povățuiți de înștiințarea cinstitei Logofeții a celor bisericești publicată prin Buletinul oficial de sub No. 50 din 2 Noembre anul 1833 [3], jos însemnații au cinste a aduce la cunoștința cinstitei Eforii că școala de muzică vocală, de declamație și de literatură, întocmită după învoirea, dorința și ajutorul a mai multe obraze, are a se deschide la 20 ale acestei luni. Spre sciința cinst. Eforii de scopul învățăturilor acestei școli, de profesorii ei și de șirul învățăturilor, jos însemnații alăturăm aicea foaia „Curierului romînesc" de sub No. 711 din 834 ianuarie 7. [4]

1834 Ian. 19. București No. 1 iscăliți: Cîmpineanu, Eliade"

Înființarea școlii teatrale nu era un fenomen izolat. Programul „Societății Filarmonice" prevedea răspîndirea culturii în mase prin „crearea școalelor primare în fiecare sat", prin „crearea școalelor normale în capitala fiecărui județ", prin „fondarea de jurnale sau gazete în limba romînă" și prin „formarea unui teatru național". *Mădularii* „Societății" porneau de la principiul că școala, presa și teatrul sînt mijloacele principale pentru răspîndirea culturii. Încă de la începutul sec. al XIX-lea ideea luminării poporului este legată de școală și teatru. De cele mai multe ori vom găsi, la oamenii de cultură ai epocii, rolul funcțional al teatrului identificat cu cel al școlii. Și teatrul și școala sînt privite ca instrumente de învățătură, de educare și de răspîndire a ideilor și a limbii naționale în mijlocul poporului.

De aceea, Eliade cerea în „Curierul romînesc" crearea unui repertoriu în limba romînă, a unei dramaturgii originale, înființarea unui teatru romînesc stabil, și totodată educarea și formarea artistică a actorilor.

Ideile enunțate de Eliade în programul școlii, pe care vrea s-o înființeze — și nu numai cu această ocazie —, prin caracterul lor militant-social și prin preocupările pentru problemele specificului artei teatrale, constituie o îmbogățire a ideilor despre teatru enunțate pînă la el.

Eliade pornește de la ideea că teatrul trebuie să se adreseze păturilor largi, căci „clasele contemporane de stare, de vîrstă, unele știu a ceti și altele nu", iar dacă gazeta este numai pentru cei care știu a citi, teatrul trebuie să fie și „pentru unii și pentru alții". [5] Eliade, ca și alți contemporani, asociază teatrul cu școala în stabilirea funcţiei moralizatoare a acestuia[6], dar el merge mai departe în stabilirea funcţiei culturalizatoare a teatrului (teatrul „familiarizează iară pe toţi, pe nesimţite, cu istoria naţiilor"), în afirmarea rolului teatrului de a „insufla gust pentru al veacului " şi de a dezvolta „simţul soţiabilităţii".

---

[3] Cei doi conducători ai școlii se referă la dispoziția care cerea informarea amănunțită asupra „institutelor private" în spiritul articolului 364 al Regulamentului Organic, care prevedea că „Toate școalele particulare ce sînt acum întocmite și ce se vor mai întocmi de acum înainte, să fie cunoscute stăpînirii, și ea va avea băgare de seamă asupra sistemei învățăturilor, ce se cuvine a se ține în fieși-care școală prin mijlocirea Eforiei Școalelor". (După D. C. Ollănescu — Teatrul la Romîni, p. 52).

[4] Foaia „Curierul romînesc" la care se referă semnatarii cuprinde principiile organizării Societății, argumentarea necesității înființării *școlii,* precum și programul de studii.

[5] Scrisoarea către C. Negruzzi — Muzeul Național Buc., 18 nov. 1836.

Pentru a putea înfiinţa o şcoală de actori, Eliade trebuia mai întîi să spulbere prejudecăţile care desconsiderau pe profesioniştii teatrului. El a căutat de aceea în perioada imediat premergătoare înfiinţării şcolii să stabilească în primul rînd poziţia şi funcţia socială a actorului. Pornind să facă un teatru şi o şcoală de teatru, Eliade lupta pentru acreditarea morală şi cetăţenească a actorilor în societate, cerînd pentru cei ce se hotărau să înfrunte prejudecăţile vremii să nu mai fie socotiţi „în societate ca un paria politic, ca un comediant lăsat la voia întîmplării şi nădăjduind a-şi scoate a sa hrană acceptînd de la bunăvoinţa privitorilor" şi să li se aplice regimul pe care-l obţinuseră actorii în Rusia. („...Guvernul împărătesc al Rusiei astăzi a întocmit un Regulament pentru teatrurile împărăteşti, prin care teatrul în acest imperiu se va face o carieră asemenea de cinstită ca şi celelalte; actorii se vor socoti de amploiaţi ai statului; vor avea leafă ca toţi ceilalţi, vor avea pensia pe viaţă şi văduvele şi fiii lor vor fi întru adăpostire despre orice năvălire a ticăloşiei".[7]

***

Şcolarii intraţi la Filarmonica erau de provenienţă socială foarte variată. Mulţi „au călcat în picioare toate prejudeţele şi ca să fie ascultători la glasul patriei care îi cheamă a contribui şi din parte-le spre a ei cinste întru formarea teatrului naţional, mulţi s-au arătat surzi la glasul naturii, părăsind şi chiar pe ai lor părinţi şi preferînd strîmtoarea şi neaverea ca să poată odată, înfăţişînd pe scena romînească pe bărbaţii cei mari ai veacurilor trecute, a răsplăti întemeetorilor teatrului romînesc, pomenind şi recomandînd numele lor pînă în cele mai după urmă clipe".[8]

În articolul publicat în „Curierul romînesc", care preceda deschiderea Şcolii Filarmonice, Eliade arăta că această iniţiativă a Societăţii este pornită din convingerea că „teatrul însoţit de învăţătură publică este cel mai de-a dreptul mijloc de a dărăpăna obiceiurile cele urîte şi a forma gustul unei naţii".

Nici o restricţie nu împiedica pe vreun tînăr să se înscrie ca şcolar al cursului de literatură şi declamaţiune care era „slobod de obşte la orice tînăr fără să fie supus la nici un fel de condiţie"[9].

Printre primii elevi ai Filarmonicii sînt *Frosa Vlasto-Popescu* (care va face o strălucită carieră în străinătate, cunoscută fiind sub numele de Marcolini), *Costache Mihăileanu,* fiu de bărbier — viitorul interpret al lui Octaviu din *Vicleniile lui Scapin*, Alvaré din *Alzira* şi Omar din *Fanatismul* şi viitorul director al Teatrului de diletanţi înfiinţat la Bucureşti în 1844 împreună cu Costache Caragiale; *Constantin Ollănescu,* fiu de boier — care jucase teatru încă înainte de înfiinţarea şcolii dar va părăsi teatrul după desfiinţarea ei; *Ioan Curie,* fiu de cojocar, interpret preferat de Aristia în dramele lui Voltaire şi Alfieri, *Nicu Andronescu,* interpretul talentat al lui Mahomet în *Fanatismul; Gh. Buroleanu,* talentat actor de comedie care a devenit „întîiul comic" al tinerei trupe, şi apoi *Ioan Lăscărescu,* fiul vătafului de la curtea boierului Bălăceanu, *Ioan Rîmniceanu, Costache Dimitriu,* fiu de preot, *Raliţa Mihăileanu, Doamna Caliopi, D-ra Elenca, D-ra Lang* etc.[10]

---

[6] „...cînd s-au bolnăvit noroadele,... teatrurile întovărăşite cu instrucţia publică, fără să omoare niciodată, au îndreptat moralul". I. Eliade în „Curierul romînesc" nr. 57, 9 noiembrie 1837, p. 228.

[7] I. Eliade — în „Curierul romînesc" nr. 57 din 9 noiembrie 1833.

[8] I. Eliade — Lucrările societăţii Filarmonice 1835, p. 4—5 în „Cuvînt spus la eczamenul şcoalei soţietăţii Filarmonica".

[9] Singura condiţie pe care trebuiau s-o îndeplinească totuşi, viitorii elevi ai Filarmonicii era ca aceştia să fi urmat „sau în colegiul din Sf. Sava, sau în alte şcoli private... încai învăţăturile a cîteva clase de *umaniore*".

[10] Şcoala şi-a început activitatea cu 20 de elevi (Frosa Vlasto, Caliopi, Raliţa Mihăileanu, Lang, Elenca, Nicu Andronescu, C. Ollănescu, Ioan Curie, C. Mincu, N. Diamand, C. Mihăileanu, Ioan Rîmniceanu, Ioan Lăscărescu, C. Dimitriu, S. Petrescu, A. Ciuculescu, Gh. Buroleanu, L. Tîngoveanu, A. Simionescu, P. Bralgher).

In anul 1835 numărul şcolarilor a crescut pînă la 30. Printre cei intraţi în acest an în şcoală a fost şi Costache Caragiale.

Unii dintre ei vor părăsi teatrul după destrămarea „Societății Filarmonice“, dar majoritatea lor se vor regrupa în jurul lui C. Caragiale, în preajma revoluției de la 1848 și vor constitui mai tîrziu primele cadre de actori ale Teatrului Național înființat la București (1852).

***

Școala s-a deschis, în 20 ianuarie 1834, în apropierea colegiului Sf. Sava (în casele pitarului Dincă Boerescu), dar acest local nu putea să satisfacă numărul mereu crescînd al școlarilor. Curînd cursurile se vor ține chiar în incinta colegiului, și atunci cînd nici odăile lui Eliade din „mahalaua Dudescului“ n-au mai fost corespunzătoare, școala s-a mutat în „încăperile de alăturea cu sala din curtea Slătineanului“[11].

Articolul programatic din „Curierul romînesc“ ne informează și despre corpul profesoral al școlii. Ion Eliade era director și profesor de literatură, Bongianini, profesor de muzică, C. Aristia, profesor de mimică și declamațiune, Winterhalder, secretar-bibliotecar și profesor de istoria artelor, Duport, profesor de dans și scrimă, iar Schlaf, profesor de pian.

Înseși cursurile prevăzute în programul școlii indică orientarea pe care inițiatorii voiau s-o dea pregătirii artistice a primei generații de actori romîni.

Aristia trebuia să-și înceapă cursul său de mimică și declamațiune prin „a deprinde pe tineri întru cetirea cea curată, a păzi punctuația, a apăra cetirea după duhul perioadelor, introducînd pe cetitori în înțelesul celor scrise“[12].

Pregătirea artistică teatrală era împărțită pe faze judicios constituite, care urmăreau familiarizarea treptată a școlarilor cu problemele cele mai dificile de interpretare. După faza deprinderii cu „cetirea cea curată“, tinerii viitori actori treceau la „cetirea cea adevărată a versurilor“, apoi la arătarea patimilor și caracterelor „imitînd pe cît vor putea natura“, apoi la „zugrăvirea cea adevărată a patimelor și caracterelor“ și în sfîrșit, în ultima fază, la forme de reprezentare dramatică „prin unire la un loc de mai mulți tineri“.

Acest program, enunțat de Ion Eliade, era completat de cursul său de literatură „pregătitor cu teoria acelora ce dl. Aristia va pune în lucrare prin declamațiune“. Cursul lui Eliade era o istorie a literaturii universale, care prezenta autorii și operele cele mai însemnate, care conținea noțiuni elementare de estetică („despre frumos, despre gust, despre proză și poezie, despre felurile poeziei“), care insista asupra elocvenței și a felurilor ei, dînd importanță problemelor declamației.

„În zadar — spunea Eliade — un actor s-ar sui pe scenă ca să ne înfățișeze veacurile trecute, patimele și virtuțile, ca să ne învețe sau să ne pricinuiască petrecerea, dacă mișcările sale cele stîngace, dacă glasul său cel necioplit și neimitator și dacă musculația obrazului său nu se vor potrivi cu persoana ce arată“; căci „dacă scrierea sau cărțile unei limbi este trupul literaturei unei națiuni, declamațiunea este sufletul ei, fără dînsa literatura este ca moartă și niciodată nu va face isprava unui trup însuflețit“[13]. Mentorul școlii de teatru a Filarmonicii dădea o mare importanță declamației, aceasta determinînd valorificarea textului dramatic, a ideilor conținute și totodată a limbii naționale în forma literară a operelor dramatice reprezentate.

Prin alcătuirea programului școlii de teatru, Eliade a adus o contribuție deosebit de însemnată la formarea profesională a primilor actori romîni. Condiționînd valabilitatea talentului de o cultură multilaterală, el preciza calitățile care-i sînt necesare unui actor: „...cîte trebuiesc unui tînăr, ca să poată îndrăzni a se numi pe sine un bun artist sau actor: un chip interesant, un trup bine crescut și mlădios, un glas sonor și plăcut, un suflet trufaș și îndrăzneț, o creștere îngrijită, o cunoștință foarte cu scumpătate a artelor cele frumoase“[14].

Cultura actorului — se dovedește din programul școlii — era privită de Eliade ca un element care condiționează veridicitatea creației acestuia, căci rolul trebuie potrivit — după părerea sa — după datele istoriei, după natura sentimentelor eroului, după aspectul fizic și cadrul social în care evoluează. („Trebuie un actor să înțeleagă foarte bine pe poeții cei mai vestiți și să-și insinue sentimentele lor cele înflăcărate? Trebuie să cunoască bine istoria ca să poată să le înfățișeze caracterul și patimile persoanei cu care se îmbracă? adică trebuie să fie un bun profesor de literatură? Trebuie să cunoască și să știe muzica și danțul? Trebuie să cunoască încai teoria picturii și a sculpturii ca să-și formeze gustul îmbrăcămintii și al pozițiilor? Negreșit!“ [15].)

---

[11] v. D. C. Ollănescu — Teatrul la romîni, p. 56. Ultimul sediu al școlii era pe locul în care se află astăzi Restaurantul „București“, fost Capșa.

[12] „Curierul romînesc“, 7 ian. 1834.

[13] Loc. citat.

[14] Din „Cuvînt la Așezămîntul Școlii Filarmonice“".

Ceea ce aduce Eliade ca un element extrem de valoros în programul de învățămînt este ideea rolului educativ al actorului, ideea afirmării necesității confruntării creației acestuia cu natura, cu realitatea. Cu toate că, în părerile sale despre literatura dramatică și în literatura sa proprie, Eliade era puternic influențat de romantismul francez, principiile sale pedagogice teatrale dovedesc că, în ceea ce privește arta scenică, el pleda pentru un teatru realist.

Cerința ca un actor să fie „un zugrav sincer al naturii“ și să redea întotdeauna adevărul și firescul nu lasă nici un echivoc în această privință.

***

Repertoriul Școlii Filarmonice era de asemenea o dovadă a orientării realiste a acesteia. Afirmarea ideii despre însemnătatea pentru teatru a unui repertoriu educativ și cu un conținut artistic, idee care apare la toți cei care militau în acea vreme pentru un teatru național, este strîns legată, la Eliade, de ideea veridicității în literatura dramatică, de caracterul realist al dramaturgiei. Militînd pentru o dramaturgie națională, pentru crearea unei comedii satirice originale și dînd îndrumări teoretice viitorilor creatori ai literaturii dramatice romînești, Eliade a pregătit în cadrul școlii pe care o conducea repertoriul pentru viitorul teatru național. Dacă nu a putut reprezenta piese originale — ele aveau să apară doar cu un deceniu mai tîrziu și nu străine de îndemnul repertoriului Filarmonicii — Eliade a alcătuit un repertoriu școlar care mărturisește aspirațiile sociale și artistice ale filarmoniștilor.

Traducerile tipărite de Eliade în primul an de existență a Filarmonicii (*Fanatismul* și *Zaira* de Voltaire, ***Amfitrion*** de Molière, traduse de Eliade, ***Saul, Virginia*** de Alfieri, ***Căsătoria silită*** de Molière, traduse de C. Aristia, ***Prețioasele*** de Molière, tradusă de Ion Ghica, ***Bădăranul boierit*** de Molière, tradusă de cpt. Voinescu, ***Doctorul fără voie*** și ***Georges Dandin*** traduse de maiorul Voinescu, ***Amorul doctor*** de Molière, tradusă de Ioan Florescu, ***Vicleniile lui Scapin,*** tradusă de C. Rasti, ***Zgîrcitul*** (Avarul) de Molière și ***Eraclie*** de Corneille, traduse de Ioan Ruset, ***Văduva vicleană*** de Goldoni, tradusă de C. Moroiu, precum și ***Bolnavul imaginar*** de Molière, ***Meropa*** de Voltaire, ***Somnambula*** de Scribe etc. etc.) au constituit substanța repertoriului școlii.

Regulamentul Societății „Filarmonice“ prevedea că una din îndatoririle directorului școlii era și aceea de a alcătui „un repertoriu pe seama viitorului teatru național“ [16].

Prima piesă reprezentată de școlarii Filarmonicii a fost ***Mahomet*** de Voltaire — la 29 august 1834. Au urmat apoi ***Amorul doctor*** (7 dec. 1834), ***Silita căsătorie*** (11 martie 1835). Din primăvara anului 1835 în reprezentațiile ce vor avea loc, regulat — de două ori pe săptămînă, vor fi reprezentate piesele lui Molière, Voltaire, Alfieri.

Filarmonica relua și îmbogățea repertoriul patriotic revoluționar al eteriștilor, prezentîndu-l în traduceri romînești.

Și chiar dacă Filarmonica, din cauza disensiunilor politice intervenite în sînul societății, va părăsi repertoriul de traduceri din Molière, Voltaire, Alfieri, înlocuindu-le cu piese lipsite de conținut revoluționar, ea rămîne în istoria teatrului nostru ctitor al primului repertoriu de teatru romînesc.

Cînd la 29 august 1834, la șapte luni de la înființarea școlii, elevii Filarmonicii au prezentat primul lor spectacol, ei au confirmat în fața publicului roadele primei școli romînești de teatru.

---

[15] I. Eliade — în „Curierul romînesc“ nr. 57 din 9 nov. 1833.

[16] v. „Studii și cercetări de istoria artei“, nr. 2/1958, M. Bărbuță, „Repertoriul Filarmonicii“.

În drama lui Voltaire, *Mahomet* sau *Fanatismul*, au apărut pentru prima oară pe scenă un grup de actori romîni care părăseau diletantismul și puneau bazele școlii actoricești naționale.

Aceștia erau C. Andronescu (Mahomet), I. Curie (Zopir), N. Diamand (Seid), Ralița Mihăileanu (Palmira), C. Mihăileanu (Omar), C. Dumitru (Fanor).

Întîiul examen public al Școlii Filarmonice[17] a fost precedat de cuvîntul lui Ion Eliade adresat „mădularilor" Filarmonicii:

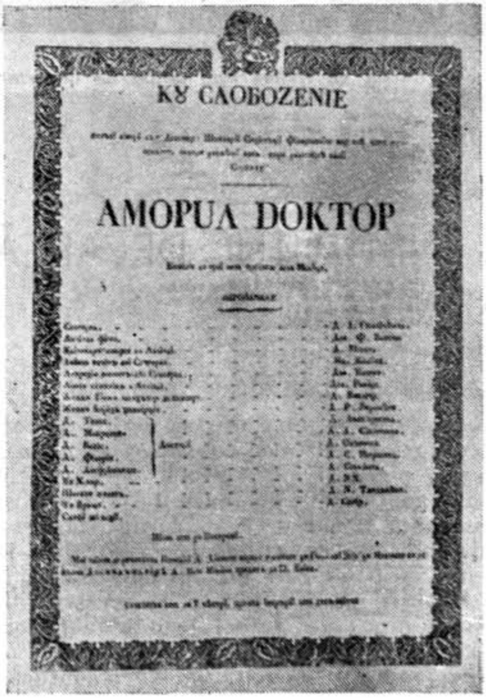
„Cu această școală, domnii mei, ce domnia-voastră ați întemeiat, nu sînteți numai fundatori ai teatrului național, ci și literatura romînească vă va fi în cea mai mare parte datoare...

„Cercetarea de astăzi va da dovadă și despre vremea viitoare, isprăvile de astă seară îmi vor da îndrăsneală a pune înainte și a vă recomanda, silințele și dorul acestor tineri școlari".

Se născuse, acum 125 de ani, prima școală romînească de teatru și prima generație de actori romîni.

---

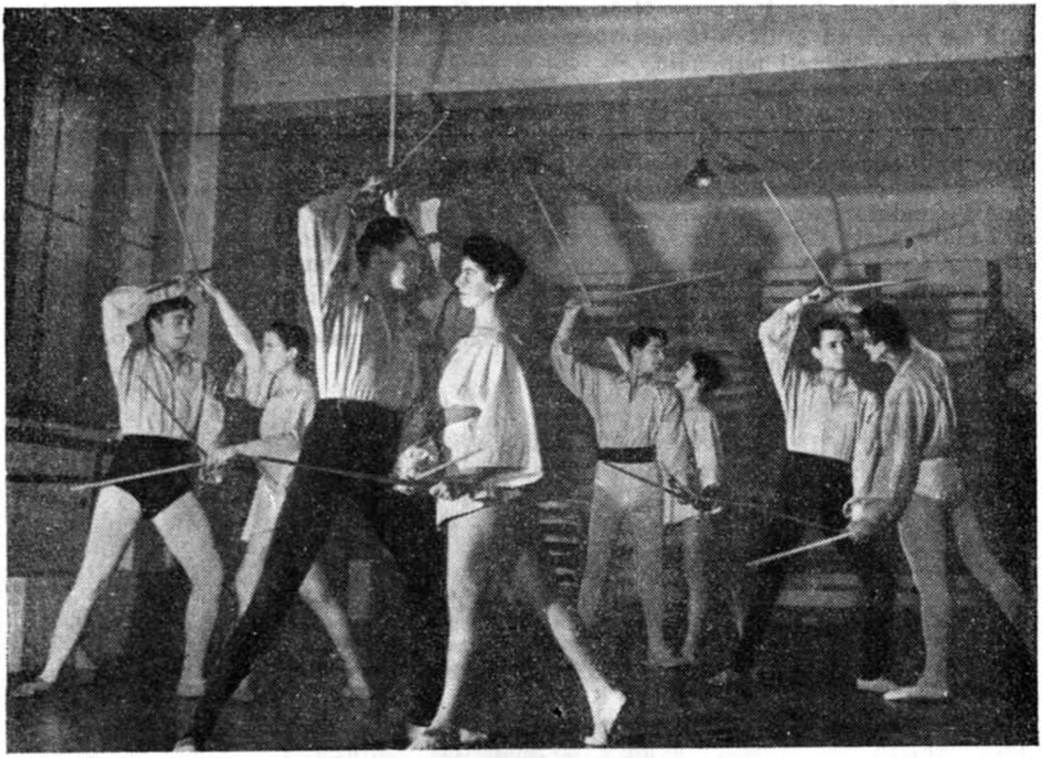
[17] Examenul a avut loc în sala de teatru a lui Ieronim Momolo.



KȢ CΛOBOZENIE

AMOPUΛ DOKTOP

Afișul anunțînd spectacolul „Amorul doctor" de Molière, jucat de elevii școlii Societății „Filarmonica"



Cursul de scrimă este la fel de important ca și celelalte discipline

Al. Andrițoiu

O ZI LA INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ „I. L. CARAGIALE"

Am intrat, la întîmplare, în una din sălile Institutului și am dat peste o scenă minusculă, cu decoruri și cortină, cu sufler și actori, cu regizor, dar fără public. Studenții repetau o piesă și, nevoind să-i stînjenesc, am intrat în sala vecină. Dar și aici, prezența mea era inoportună: pe o altă scenă, alți studenți aveau aceeași îndeletnicire pasionată. Rînd pe rînd, bătînd la uși diferite, am dat peste același tablou, încît plasîndu-mă la mijlocul coridorului, într-un presupus focar acustic, distingeam destul de limpede numeroase replici, unele prompte, altele șovăite, în funcție de felul în care studenții respectivi și-au învățat sau și-au... uitat rolurile. Erau replici din care puteai reconstitui istoria teatrului universal, de la Euripide la Maiakovski, pînă la Mirodan al nostru. Ecourile se suprapuneau, dînd impresia unei dulci limbuții melodioase și reconfortante, în care timbrele vocilor se armonizau aidoma unui recital bine alcătuit. Mi se părea că întreg Institutul e un teatru imens, cu zeci de scene, cu sute de actori și cu un repertoriu deosebit de bogat, dar cu un singur spectator izolat în mijlocul coridorului pustiu și nevoit să asculte întregul tumult din sălile experimentale.

Și totuși cîtă muncă și cîte strădanii împînzesc drumul anevoios de la studentul anonim de astăzi la actorul aplaudat de mîine și cîte fire subtile leagă scenele marilor teatre de aceste podiumuri simple, metamorfozate ad-hoc, după necesităţile zilei şi luminat de nişte becuri obişnuite care se căznesc să înlocuiască rampa.

Aici, în Institutul de pe splaiul Dîmboviţei totul începe de la elementele primordiale, aşa cum fraza cea mai desăvîrşită a romancierului celebru are, la sursă, literele din abecedar. Şi, trebuie spus de la bun început, abecedarul artei actoriceşti şi cinematografice e anevoios, mult mai anevoios decît cele cîteva sute de hieroglife ale unui alfabet oriental. Studentul care, de obicei, se visează celebru încă înainte de examenul de admitere (ba uneori se şi crede celebru), trece prin cei cinci ani de studiu ca prin cinci purgatorii hotărîtoare, învăţînd, rînd pe rînd, să citească cu subtext, să filozofeze, să gîndească artistic, să cînte, să danseze, să se mişte, să fugă, să salte, să rîdă, să suspine, să se bată cu floreta şi... să interpreteze.

Faptul că avem astăzi un Institut de Teatru şi Cinematografie care poartă numele marelui Caragiale ţine de întregul proces al revoluţiei culturale din patria noastră, ţine de grija pe care partidul şi guvernul o manifestă faţă de artă şi de creatorii ei. Se poate vorbi de o adevărată înnobilare a artelor şi de o preţuire a lor, superioară chiar faţă de cele mai clasice momente de înflorire, pe care ele le-au cunoscut în decursul istoriei. Strălucirea de la Versailles era o ţîfnă împărătească a regelui care se numea, fără pic de jenă, „regele soare", iar mecenatele antice sau romantice erau un lustru ostentat pe care şi-l însuşeau persoanele avute. Grija manifestată în ţările socialiste faţă de artă şi artişti rămîne cel mai înalt şi mai nobil mecenat din istoria omenirii.

Să revenim la Institut şi să-i povestim, în linii mari, biografia.

Anul acesta se împlinesc 125 de ani de la înfiinţarea primei forme de învăţămînt teatral. Ca apendice al Filarmonicii, clasa de actori de odinioară lăsa meşteşugul ca moştenire precum alchimiştii medievali, numai în principiu (urmînd

Maestrul Ion Şahighian în mijlocul studenţilor săi

O lecție de machiaj, condusă de prof. I. Romanița

ca ucenicii să caute singuri aurul). Conservatorul de mai tîrziu respecta tradiția: teatrul se învăța alături de muzică, de parcă actorul, vrînd nevrînd, trebuia să se pregătească pentru operă.

Reforma învățămîntului a tras hotarele de distincție între laturile specifice ale celor două arte. Atunci, în 1949, s-a născut Institutul de Teatru, avînd, separat, o secție de cinematografie. Experiența a arătat însă că actorul de cinema și cel de teatru sînt, în fond, o singură persoană așa că acest dualism se vădea de prisos. În 1954 s-a săvîrșit apropierea dintre teatru și cinematografie, și, de atunci, Institutul funcționează în această ipostază.

***

Institutul I. L. Caragiale nu sălășluiește într-o clădire model al cărei stil arhitectonic să te uimească încă de la poartă. Nici un fast nu îmbracă interioarele, în care studenții „se produc" pe modestele scene. Socotesc că această simplitate e binevenită și influențează în mod fericit clima și starea de spirit a viitorului actor. O anume superficialitate îi îmbie pe unii studenți la artificiu, la pompozități. Se poartă plete și se face abuz de îmbrăcăminte excentrică. Cusurul acesta capitulează pe zi ce trece. Mediul Institutului îmbie la o eleganță reținută și la sobrietate. Aș putea spune că încăperile și culoarele Institutului au, mai degrabă, o atmosferă de caldă intimitate, trezind încredere în sine și îmbiind la prietenie. Pe culoare, în pauze, am întîlnit perechi și grupuri. Pretutindeni solitudinile sînt rare, aidoma cometelor cu coadă. Prietenia e încă de pe acum necesară viitorilor actori care, cunoscîndu-se îndeaproape, vor putea juca pe scenă cu mai multă dezinvoltură, completîndu-se și întregindu-se.

Pe culoarul administrației și rectoratului, tablourile artiștilor poporului stau ca un îndemn și ca un exemplu în fața învățăceilor. O ușă capitonată dă în sala profesorilor și, de acolo, în odaia rectorului. Aici te întîmpină o figură blajină, sadovenian de moldovenească, respirînd bunătate și mărinimie ; părul cărunt ca de zăpadă alpină, care la unii maeștri denotă austeritate și distanță, se intimizează, simbolizînd sociabilitate și liniște ; obrajii rumeni trădează, pe lîngă sănătatea fizică, o netulburată sănătate morală. Dacă n-aș aminti numele fericitului posesor al acestor și al altor multe calități omenești, ați recunoaște totuși că e vorba de binecunoscutul prieten al spectatorilor, Costache Antoniu. Caragiale l-ar îmbrățișa, cu recunoștință.

Iată, așadar, centrul micului univers al Institutului, meridianul numărul unu, în funcție de care se desfășoară întregul program.

***

Să deschidem ușa, să urcăm scările pînă la etajul patru, apoi să deschidem o altă ușă... să ascultăm. E prima lecție pe care reporterul, devenind și el pentru un moment student la arta dramatică, o ascultă cu atenție, alături de colegii din anul II. Nu știu dacă ceea ce vă voi spune jignește sau nu mîndria studenților din ceilalți ani, dar mi s-a spus că anul II este fruntaș în toate ramurile, de la disciplină pînă la învățămînt. Constatarea mea a dus tot spre această concluzie.

Sîntem la o lecție de marxism-leninism și, înainte de-a începe lecția, se simte nevoia unor premise teoretice. Iată-le :

O experiență tristă ne-a pus, deseori, în fața unor actori deosebit de dotați, dar inculți pînă la refuz. Astăzi, cînd exigențele artistice ale publicului spectator cresc necontenit și cînd gustul spectatorilor s-a lărgit contopindu-se cu noțiunea de masă, actorul are datoria sacră de a se prezenta pe scenă cu un talent ajutat de o cultură masivă și bine asimilată.

Am intrat deci la lecția de marxism a profesorului Marcel Breazu.

Mă bucură că, de la bun început, dau peste un profesor care leagă organic (fără tributul unor artificii) problemele filozofice ale marxism-leninismului de specificul artei actoricești. Exemplele se dau, cu precădere, din lumea artelor. Lecția *(Materie și conștiință)* este firesc actualizată prin referiri documentate la revizioniștii contemporani, glasul profesorului căpătînd patos și combătînd cu pasiune toate încercările de răstălmăcire a ideologiei noastre.

Lecțiile de filozofie sînt uneori — de ce n-am recunoaște-o ? — stereotipe și cenușii. Cusurul ține de spiritul pedagogic al profesorului. Sînt fericit că am fost scutit de această neplăcere la cursul profesorului Marcel Breazu și că am trăit, ca un veritabil student, clipe de veritabilă ucenicie în știința înțelepciunii.

Dar lecțiile sînt drămuite de ceasornicul așezat pe catedră și la un „memento" al clopoțelului. studenții își schimbă caietele și maculatoarele. Oare cu ce destinație ? Coridoarele sînt, de obicei, crainicii viitoarelor lecții, așa că cel mai nimerit lucru ar fi să se profite de acest orar ambulant. Și într-adevăr, așa e.

Pe coridoare, se discuta tot mai mult despre un seminar model. Profesori — în frunte cu rectorul — veneau să asiste la această oră exemplară de dezbatere a problemelor de estetică. De data aceasta se afla la catedră un tînăr, Ion Toboșaru.

Dacă ar fi trăit în antichitate, Ion Toboșaru ar fi poposit sub porticurile Atenei în pleiada filozofilor peripatetici. El își ține cursurile plimbîndu-se și gesticulînd aidoma lui Socrate și urmărește cu degetul arătător ideile. Toboșaru se războiește cu ermeticii și în special cu Barbu, citînd copios criptograme din *Joc secund*.

Lauda i se cuvine în egală măsură și profesorului de literatură universală, al cărui student am fost și la cursurile căruia m-am familiarizat cu Homer și Dante, Shakespeare și Tolstoi, Șolohov și Maiakovski. Firul roșu al cursului rămîne, cu perseverență, același : lupta dintre realism și antirealism. Scriitorii analizați, în prelegere : Byron și Shelley.

Oricît ar părea de paradoxal, Eminescu ne învață, printre altele, și dicție. Să luăm un vers al poetului de la Ipotești:

Se bate miezul nopții în clopot de aramă.

Sonoritatea versului este, într-adevăr, scenică și orice actor își poate măsura timbrul, intensitatea și înălțimea vocii, recitîndu-l. Un grup de studenți încearcă un cvasicor recitat, pe înălțimi diferite și armonizate, repetînd parcă la desperare, acest vers melodios. Profesoara Sandina Stan, artistă emerită, dirijează ca la un aparat nevăzut suita tonurilor, netezind asperitățile.

Lecția la care asistam era nu numai interesantă, dar și pitorească. Un neofit nu și-ar putea închipui că vocea și mai ales rîsul se pot desăvîrși. Procesul îmbină anatomia și psihologia. Coloana de aer trebuie concentrată, acustic, în față prin faza numită „impostație". Odată cu această fază se pot cerceta defectele de dicție, inclusiv graseierea care ține de o limbă... prea scurtă. Limba trebuie să se ascută prin vorbire concentrată, deoarece fără o „limbă ascuțită" nu se poate rosti artistic replica. În fine, după studierea dialectelor se ajunge la capitolul major și anume acela al virtuozităților: tempouri, ritmuri, virtuozități propriu-zise, game.

Am socotit necesar acest comentariu tehnic, întrucît am constatat că studenții nu știu încă să-și tălmăcească stările psihice prin voce. Așa cum, cu treizeci de ani în urmă, ne arăta Camil Petrescu în *Teze și antiteze,* actorul (aici — studentul) la mînie țipă, la durere șoptește iar la idilă vorbește cantabil.

Studenta Violeta Pop, dotată de altfel, nu știe să rîdă. Constatarea e, la rîndul ei, ilară. Vai! meseria de actor e foarte grea și îl obligă pe student să învețe, rînd pe rînd, să rîdă și să ofteze. „Studentul respectiv nu știe să ofteze fiindcă nu știe să respire" — îmi explică tovarășa Sandina Stan și, cu asta, am asistat la exerciții amuzante. Ați știut sau nu că rîsul ține de... stomac și că se realizează prin trimiterea ritmică a unor cantități de aer în cavitatea nazală? De aici probabil și expresia: „a pufni în rîs".

La lecția de dicție am făcut cunoștință cu studentul argentinean Raul Serrano. E un temperamental, aidoma confraților săi luminați de soarele Americii Latine. A învățat bine și repede limba romînă și a susținut o interesantă dizertație științifică de estetică marxist-leninistă, plecînd de la piesa *Chestiunea rusă.*

Tot de peste hotare a venit și Stenka Vîlcevici — din Bulgaria. Trimisă pentru o altă facultate, ea a cedat pasiunii artistice și s-a înscris la Institutul „I. L. Caragiale".

În aceste două cazuri lecția de dicție este mai anevoioasă și îi urăm profesoarei, în mod deosebit, succes.

***

Studentul are de învățat nu numai cum trebuie să rîdă sau să ofteze, ci și cum trebuie să danseze. Clasa profesorului Loghin (anul II), sub ochii atenți ai profesoarei Vera Proca, a întors timpul înapoi cu un secol și, apoi, cu două secole.

Sîntem în secolul XVIII și dansăm menuetul. Imaginar, saloanele aristocratice ni se deschid în față, cu irizatele oglinzi venețiene, în care jupele de moar trec legănate cu eleganță. Dansul e suplu și serpentinat, pe linii dulci aproape plutite. N-ai ce face! Vrînd nevrînd, trebuie, pentru un moment, să te aristocratizezi...

În opoziție cu menuetul, mazurca are consistență folclorică și respiră mai multă sănătate morală. Expresiile de indicație coregrafică sînt pitorești: „Mergem cu trotineta! Ajunge! Acum, pasul șchiop". Ritmul se accelerează și ajungem în marea vivacitate a jocului romînesc, geamparalele.

Și la dans avem nevoie de cultură. Nu se dansează numai cu gleznele, ci și cu mintea. Elementele de dans clasic, de ritmică, de dans istoric și de dans de caracter cer o serioasă cunoaștere a istoriei artelor.

Profesoara Vera Proca, ea însăși reputată în materie de dans și susținătoare de recitaluri, este una dintre mîndriile Institutului. În grupa la care am asistat, studentul Constantin Drăgan, deși cam nedisciplinat, dovedea reale virtuți de dansator, iar studenta Paula Chiuaru, deși cu unele libertăți de interpretare, vădea aceleași calități deosebite.

Şi acum, mînaţi de setea de a vedea practic talentul studenţilor, să intrăm în una din sălile cu scenă, cu toate că prezenţa unui străin ar putea stînjeni repetiţia.

Sîntem la clasa profesorului Finteşteanu, dirijată de asistentul Rădulescu. Se repeta un act din *Ziariştii* lui Al. Mirodan.

— Tovarăşe student, de ce n-ai învăţat textul?

— Tovarăşe asistent, eu nu pot învăţa mecanic.

— Mecanic, electric, aerodinamic, cum vrei, dar să-mi vii cu textul învăţat.

S-ar părea deci că am păşit cu stîngul. Aparenţele însă înşeală, ca aproape totdeauna. L-am întîlnit aici pe Ştefan Tăpălagă *(Alo?... Aţi greşit numărul!)* în rolul lui Romeo, bun interpret, cu joc realist şi firesc; pe George Voicu în Cerchez, pe Constantin Rîşchitor în Tomovici etc. etc. — studenţi care prevestesc actori valoroşi, conştiincioşi, serioşi, aşa cum cere publicul nostru spectator.

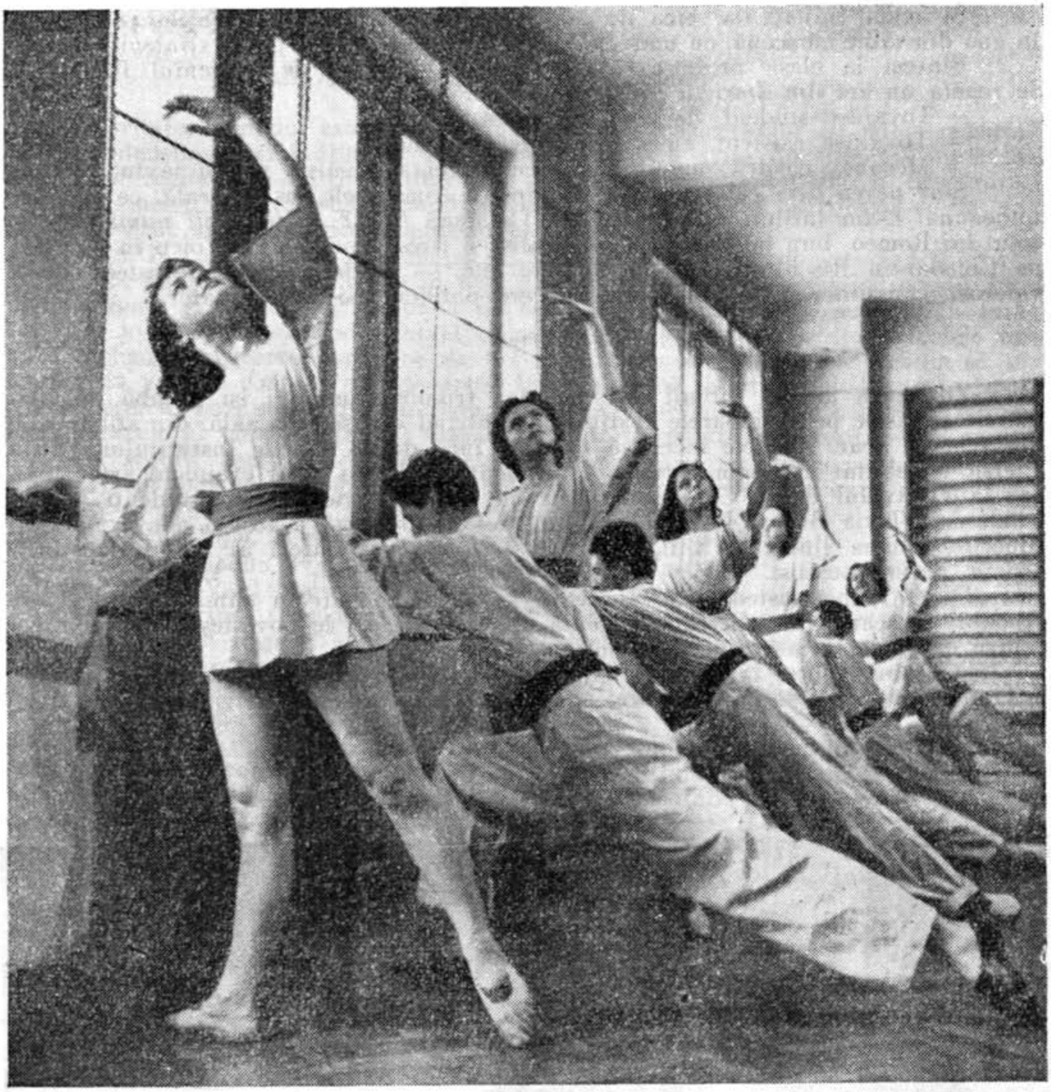
***

Zilnic, în acelaşi circuit obositor dar frumos, studenţii îşi plimbă maculatoarele şi visele pe coridoarele Institutului, intrînd din sală în sală, din stil în stil, din veac în veac. Roadele încep să se arate încă de pe băncile Institutului. Florin Piersic a debutat în cinematografie ca student, ba a fost chiar crainicul artei noastre la Festivalul de la Cannes. În arta cu ecran au debutat ca studenţi şi Ana Vlădescu, Flavia Burev, fraţii Tăpălagă (Ştefan Tăpălagă a fost o adevărată descoperire), Ioana Bulcă şi alţii, prezenţi şi viitori susţinători ai frontului nostru artistic realist-socialist.

După munca ostenitoare, studenţii se odihnesc într-un cămin model, unde probabil că seara, Raul Serrano le cîntă din ghitară sau le povesteşte despre lupta pentru dreptate socială din Argentina.

Din nou întorşi la Institut, odată cu deplina revărsare a dimineţii, ei sînt întîmpinaţi de profesori. An de an, ei trec printr-un cincinal artistic pînă ce dru-

Studenţii îşi pregătesc lecţiile în biblioteca Institutului



Dansul și ritmica sînt mijloace de dezvoltare a tehnicii actoricești

mul se desăvîrșește de la scena modestă a studioului din strada 30 Decembrie la scenele „Naționalului“ și „Municipalului“, ale teatrelor din provincie, pe care am dori să le populeze cît mai multe talente din Institut.

Filmul se rulează invers. Din nou sînt în centrul acustic al coridorului, ascultînd dulcea babilonie de replici contopite. Apoi, scările coboară. Se arată o ușă capitonată. Dincolo de această ușă ne întîmpină o figură blajină, sadovenian de moldovenească, respirînd bunătate și mărinimie. Părul cărunt ca de zăpadă alpină, care, la unii maeștri, denotă austeritate și distanță, se intimizează. Dacă n-aș aminti numele fericitului posesor al acestor și al altor calități omenești, ați recunoaște totuși că e vorba de binecunoscutul prieten al spectatorilor, Costache Antoniu. Caragiale l-ar îmbrățișa, cu recunoștință, și prin el, pe harnicii pătimași ai teatrului, dascăli și învățăcei.

PROBLEME ACTUALE ALE TEATRULUI LA MICROFON

M. Radnev

UN STADIU CARE POATE FI DEPĂȘIT

Am ascultat recent cîteva dintre ultimele producții ale teatrului radiofonic. Interesante — unele din ele — ca tematică și preocupări, aceste emisiuni ne-au decepționat totuși, prin nivelul lor artistic scăzut. Audierea lor ne-a confirmat încă o dată faptul că teatrul la microfon — după ce a înregistrat în decursul anilor succese remarcabile — a ajuns totuși într-un stadiu în care tiparul și rutina se fac prea mult simțite. Am greși dacă am spune că teatrul undelor nu-și îndeplinește în continuare, în bună măsură, menirea. Sute de mii de auditori, printre care ne numărăm și noi, sînt recunoscători radioului pentru propagarea unora din cele mai semnificative opere ale dramaturgiei originale și universale. Se pune însă întrebarea dacă, cu mijloacele pe care le are (printre altele dispune de studiouri demne de invidiat de orice radiodifuziune străină), teatrul radiofonic funcționează la nivelul exigențelor în continuă creștere, ale ascultătorilor, dacă progresele sale sînt pe măsura dezvoltării generale a teatrului romînesc.

Acum un an revista „Teatrul" a găzduit în paginile sale un colocviu asupra problemelor teatrului la microfon, la care au participat scriitori, actori, regizori și cadre conducătoare din radio. S-au spus atunci multe lucruri importante, au fost analizate în mod critic o serie de aspecte ale emisiunilor, s-au făcut propuneri și s-au dat sugestii. Din păcate, n-am constatat în urma acestei discuții vreun reviriment în activitatea teatrului radiofonic, n-am înregistrat o creștere sensibilă, ca rezultat al aplicării ideilor juste enunțate cu acel prilej.

REPERTORIUL

În mod firesc, analiza emisiunilor teatrale trebuie să înceapă cu cercetarea repertoriului. Ce a făcut teatrul la microfon în anul 1958, pentru răspîndirea creației originale? Din producția dramaturgilor contemporani au fost oferite ascultătorilor piese ca: *Zile de februarie* de Liviu Bratoloveanu, *Conștiința furată* de Teofil Bușecan, *Nemaipomenita furtună* de Mihail Davidoglu, *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu, *Recolta de aur* de Aurel Baranga, *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga ș. a. Aici trebuie să mai adăugăm ca fiind foarte binevenite (din păcate, prea puține!) cele două dramatizări făcute de Al. Kirițescu după nuvelele *Hada lui Vîrnav* de Mihai Beniuc și *Ferestre întunecate* de Marin Preda. *Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu, *Jocul ielelor* de Camil Petrescu au marcat atenția realizatorilor de la radio față de dramaturgia dintre cele două războaie mondiale, după cum un montaj din operele primilor noștri dramaturgi a dovedit că n-a fost omisă chiar în întregime literatura dramatică clasică.

În ciuda numeroaselor titluri, socotim deficitar bilanțul la acest capitol. Și-au făcut loc, după cum se vede, lucrări slabe, inexpresive ca, de pildă, *Conștiința furată* sau piese cu serioase slăbiciuni ca *Nemaipomenita furtună*. Realitatea tumultuoasă a construcției socialiste a fost palid oglindită în emisiunile teatrale. Dacă cineva ar fi nevoit să aprecieze creația dramaturgilor noștri după ceea ce a difuzat radioul în anul 1958, imaginea care și-ar forma-o n-ar corespunde adevărului, ar fi trunchiată. Într-un mod inexplicabil a fost ignorată dramaturgia clasică: ea conține încă destule opere ce așteaptă — îndelungată așteptare! — să ajungă la public pe calea undelor.

Promovarea dramaturgiei sovietice constituie o altă sarcină de căpetenie a teatrului radiofonic. În anul trecut, am audiat opere aparţinînd fondului ei de aur ca *Aristocraţii* şi *Omul cu arma* de N. Pogodin, precum şi piese mai noi ca cele ale lui V. Rozov *(În căutarea bucuriei* şi *De-a pururi vii), Dragostea Anei Berezko* de V. Pistolenko sau *Biruitorii* de Mitrofanov. Elogiind consecvenţa manifestată de teatrul la microfon faţă de dramaturgia sovietică, dorim în acelaşi timp să atragem atenţia asupra unei lacune a repertoriului în această direcţie: au fost difuzate prea puţine piese reflectînd societatea sovietică contemporană, frămîntările şi problemele actuale ale oamenilor sovietici, înaintarea lor victorioasă pe drumul construcţiei comuniste. Desigur, transmiterea unor astfel de piese cere un efort mai mare decît interpretarea operelor consacrate. Se impune o selecţie calificată în vederea promovării celor mai actuale şi mai valoroase piese, care la rîndul ei presupune o informare largă, cunoaşterea temeinică a vieţii teatrale din marea Ţară a Socialismului. Acest efort se cere a fi îndeplinit, căci numai aşa va fi asigurată în cel mai înalt grad actualitatea repertoriului sovietic. Nu se poate trece uşor peste faptul că publicul auditor n-a avut prilejul să cunoască aproape nici una din piesele noi apărute la Festivalul teatral organizat în Uniunea Sovietică în cinstea aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluţie Socialistă.

O oarecare îngustime de orizont s-a manifestat şi în alegerea operelor clasice. Teatrul la microfon a plătit şi el tributul „modei" existente în teatre. A fost la modă anul trecut Goldoni şi ale sale *Gîlcevi din Chioggia?* — teatrul radiofonic s-a conformat şi a difuzat „Gîlcevile". S-au jucat *Doctor fără voie* de Molière, sau *Un post rentabil* de Ostrovski? Tovarăşii de la radio s-au îngrijit să ne ofere şi o ediţie sonoră a acestor piese. Poate că am fi trecut cu vederea această „modă", dacă ea n-ar fi avut drept obiect — ca în cazul „Gîlcevilor" sau al unui *Post rentabil* — piese nesemnificative din creaţia scriitorilor clasici respectivi. Iar din repertoriul molièresc este desigur mult mai uşor să joci *Doctor fără voie* decît *Don Juan* sau *Mizantropul!*

Teatrul radiofonic nu ne-a oferit anul trecut nici o lucrare din dramaturgia antică, nici o piesă de Shakespeare (marile sale tragedii patriotice îşi aşteaptă rîndul, după cum am vrea în sfîrşit să ascultăm *Hamlet,* a cărui transmisie este promisă de vreo doi ani), nimic din dramaturgia clasică germană şi foarte puţin din cea rusă şi franceză. Cu rare excepţii, marele repertoriu clasic, pe care teatrul undelor are obligaţia de a-l transmite, a lipsit din emisiunile sale. Repertoriul radiofonic din anul trecut a avut şi alte carenţe. În primul rînd, absenţa aproape totală (s-a difuzat doar o piesă chinezească) a literaturii dramatice din ţările democrat-populare. Absenţă cu atît mai inexplicabilă, cu cît teatrele din Capitală şi provincie au înscrise în programul lor — e adevărat, încă în număr mic — piese ale scriitorilor clasici şi contemporani din ţările frăţeşti. Avem de-a face cu o lipsă de informare sau pur şi simplu cu o pasivitate condamnabilă? În al doilea rînd, se poate observa că în cazul dramaturgiei moderne apusene, criteriile de selecţionare ale redacţiei teatrale n-au funcţionat întotdeauna cu eficienţă. Sîntem siguri că *În amurg* de G. Hauptmann sau *Cezar şi Cleopatra* de Bernard Shaw au interesat prin conţinutul de idei şi valoarea lor artistică. Dar de ce trebuia să se transmită *Pădurea împietrită* de R. Sherwood, piesă confuză şi puţin reprezentativă pentru dramaturgia progresistă americană?

Credem că în emisiunile de teatru trebuie să-şi găsească loc şi acele piese ale scriitorilor progresişti din Occident, care exprimă un mesaj social protestatar faţă de orînduirea capitalistă. (În treacăt fie spus, tovarăşii din redacţia teatrului radiofonic, criticaţi pentru unele din greşelile lor, în loc să caute să le remedieze, au considerat că e mai bine să nu ne ofere în a doua jumătate a anului trecut nici o lucrare a vreunui dramaturg contemporan occidental. Şi pe această cale, însă, sutele de mii de auditori trebuie să-şi facă o idee asupra degradării condiţiei umane în ţările imperialiste, asupra luptei grele, dar neobosite, pe care o poartă forţele înaintate în societatea capitalistă împotriva claselor stăpînitoare.)

Lacunele din repertoriul „teatrului la microfon" arată că redacţia respectivă n-a dovedit suficient discernămînt şi spirit critic în operaţia de selecţionare a pieselor. Impresia noastră este că anul trecut, ea s-a bazat mai mult pe ce a venit spontan dinafară, „pe jocul pieței" ca să-i spunem așa, mulțumindu-se să stea, nu în fruntea mișcării teatrale, ci în coada ei. Credem însă că repertoriul teatrului la microfon poate și trebuie să constituie un exemplu, pentru toate teatrele, prin valoarea și combativitatea sa.

DESPRE SCENARII, DRAMATIZĂRI ȘI ADAPTĂRI

Se știe că repertoriul teatrului radiofonic este alcătuit, cu rarisime excepții, din adaptări ale pieselor de teatru. Așa stînd lucrurile, unul dintre participanții la colocviul amintit a încercat să demonstreze că teatrul undelor nu trebuie să se mulțumească numai cu adaptarea scrierilor destinate a vedea lumina rampei. Riposta conducătorilor redacției teatrale și a regizorilor de la radio a fost însă categorică: i s-a răspuns că teatrul la microfon are doar menirea de a răspîndi valorile sigure ale dramaturgiei, că radioul n-are nevoie de un scenariu anume scris și că singura lui problemă o constituie judicioasa adaptare a operei scenice. Vrem să precizăm de la început că nu dorim să ne angajăm într-o discuție asupra posibilităților specifice de expresie ale radioului. Paginile revistei „Teatrul", ca și ale altor publicații, au consemnat multe opinii interesante în această direcție care, toate, convergeau spre stabilirea unui profil al teatrului undelor. Experiența noastră ca și aceea a radiodifuziunilor străine a demonstrat limpede că, departe de a fi o anexă a piesei de teatru, textul radiofonic (ne referim bineînțeles numai la emisiunile denumite convențional „teatru la microfon") se înrudește și cu alte arte, și din această sinteză rezultă o serie de trăsături proprii, distincte. Nu ne interesează totuși acum să discutăm în ce măsură teatrul la microfon reprezintă o modalitate specifică de expresie artistică. Pentru noi, radioul constituie, înainte de toate, un excepțional mijloc de propagandă, un puternic instrument de educare socialistă și de culturalizare a maselor largi. De aceea, unicul punct de vedere călăuzitor în cercetarea emisiunilor noastre teatrale este acela de a verifica în ce măsură exploatează ele uriașele posibilități de care dispune radioul.

Desigur, cei care atribuie teatrului la microfon menirea de a propaga valorile certe ale dramaturgiei, au dreptate. Sute de mii, dacă nu milioane, de oameni din țara noastră au făcut cunoștință prima oară cu operele nepieritoare ale literaturii dramatice din toate timpurile, pe calea undelor. Este aici un imens cîștig cultural, pe care nimeni n-are dreptul să-l ignoreze. Socotim însă că teatrul undelor poate face și mai mult în direcția răspîndirii unor texte valoroase.

În unele țări s-a creat o literatură radiofonică originală, care, fiind editată cu regularitate (caiete periodice de scenarii radiofonice), atrage și interesul acelor categorii de cititori care n-au audiat emisiunile respective. În calea producerii scenariului radiofonic original există, deocamdată, la noi, greutăți serioase legate în primul rînd de slaba sau totala neparticipare a scriitorilor la acest gen. Deși, evident, o mare responsabilitate au în acest sens scriitorii, sîntem totuși convinși că redacția teatrală, cu sprijinul forurilor competente, ar fi putut face mult mai mult pentru a-i apropia de radio, pentru a-i stimula moralmente și materialicește. (E adevărat că scenariile pentru copii se scriu mai ușor decît acelea de dimensiuni ample, pentru adulți, totuși eforturile încununate de succes ale diriguitorilor emisiunilor pentru cei mici ar putea să constituie, dacă nu un exemplu, cel puțin o indicație, de care să țină seama redacția teatrului la microfon.)

Dar nu aceasta ne preocupă în primul rînd acum. Bine au procedat tovarășii de la radio, că, neadmițînd să facă concesii numai de dragul de a se mîndri cu contribuția lor la făurirea unui gen literar, n-au acceptat scenariile proaste, cu mult sub nivelul dramaturgiei originale contemporane. Scenariul radiofonic de o înaltă calitate rămîne o problemă a viitorului, asupra căreia e inutil să insistăm în momentul de față. (Ar fi bine să amintim însă că nu ne aflăm aici pe un teren complet virgin, că scenarii ca *Mihail Eminescu* sau *Leonardo da Vinci,* difuzate mai de mult, au prilejuit ascultătorilor reale momente de satisfacție, cu nimic inferioare celor produse de vizionarea unui film sau a unei piese valoroase.)

Dacă nu putem pretinde, cel puțin în prezent, teatrului radiofonic să ne transmită texte inedite, scrise special, îi putem cere să-și lărgească „sursele de documentare". Un cîmp imens de investigaţie îl oferă literatura epică, romanele şi în special nuvelele. Însăşi menirea sa de mijloc de educare şi culturalizare îi pretinde aceasta. Mai limpede: ca şi celelalte instituţii cultural-artistice, teatrul la microfon are obligaţia primordială de a înfăţişa actualitatea, aspectele construcţiei socialiste din ţara noastră. Cum va izbuti teatrul radiofonic să oglindească realitatea, dacă se va limita la cele cîteva piese originale de actualitate care apar în decursul unui an întreg? Un teatru care are în mod obişnuit 6—7 premiere pe an, îşi poate permite să reprezinte doar una sau două piese originale actuale, dar teatrul la microfon, care are 52 premiere anual, se poate limita uneori la patru piese autohtone de actualitate, aşa cum s-a întîmplat în 1958? (Dacă la acestea adăugăm cele două dramatizări amintite, avem numărul total, absolut insuficient după părerea noastră, al textelor radiodifuzate, inspirate din contemporaneitate.)

Experienţa radiodifuziunii noastre a dovedit că aceste dramatizări (mai exact — „audiodramatizări"), atunci cînd sînt bine întocmite, oferă baza unor emisiuni reuşite, care pot utiliza într-o mai mare măsură decît în cazul pieselor, mijloacele specifice de expresie radiofonică. Mai mult, audiodramatizările reprezintă prima etapă pe drumul creării unei literaturi radiofonice originale.

Dramatizînd valoroasa nuvelă a lui Marin Preda *Ferestre întunecate,* scriitorul Alexandru Kiriţescu a creat un text radiofonic interesant. A respectat cu fidelitate textul autorului (la unele episoade se simţea chiar necesitatea unei inventivităţi sporite), a făcut intervertiri binevenite şi a transformat cu abilitate multe pasaje narative în dialoguri şi monologuri.

Configuraţia repertoriului radiofonic ar fi fost alta anul trecut, dacă în atenţia redacţiei teatrale ar fi stat mai multe scrieri în proză ale scriitorilor noştri contemporani. Nu s-ar fi ajuns la trista situaţie din lunile de vară, cînd în loc de patru premiere lunar, am audiat doar două sau trei, deoarece tovarăşii de la radio nu „găseau" piese corespunzătoare. Sperăm că această situaţie nu se va repeta. Emisiunile din prima lună a noului an ne-au adus două dramatizări *(Peripeţiile soldatului Svejk,* dramatizare de Jean Grosu după romanul lui Haşek, şi *Revoltă în port,* dramatizare de Radu Boureanu după nuvela lui Al. Sahia) şi un scenariu original de Mircea Ştefănescu *(Momente din Unire).* Deşi nedefinitivat, proiectul de repertoriu pe anul 1959 atrage atenţia prin străduinţa redacţiei teatrale de a-şi îmbogăţi sursele de investigaţie.

Dramatizarea este departe de a fi o operaţie uşoară. La îndemîna autorului radiofonic stau multiple mijloace, luate din arsenalul unor arte diferite, ca teatrul, cinematografia sau muzica. Folosirea judicioasă a procedeelor teatrului radiofonic îi cere autorului însă, pe lîngă elementarele cunoştinţe de specialitate, experienţă literară. Redacţia teatrală ar trebui să-şi alcătuiască un grup de scriitori, regizori, publicişti cu care să colaboreze la redactarea audiodramatizărilor. Ar fi poate de folos ca acum, la începutul anului, să iniţieze o consfătuire cu autorii cu experienţă în domeniul dramatizărilor (şi aceştia sînt într-un număr mult mai mare decît eventualii scriitori de scenarii originale), care vor veni desigur cu sugestii şi propuneri de repertoriu interesante.

Se cere, în general, ca rolul redacţiei teatrului la microfon să devină mai activ, mai creator. Înţelegem prin aceasta şi îmbunătăţirea adaptărilor de piese care, la ora actuală, sînt îndeobşte nesatisfăcătoare. Adaptarea este încă privită ca o simplă operaţie chirurgicală, de amputare a pieselor, pentru a le aduce la dimensiunea dorită. Cîteva tăieturi, legarea actelor prin intervenţiile crainicului, şi adaptarea este confecţionată. Intervenţiile acestea ale crainicului, care în general „rup" atmosfera, răpesc din autenticitatea povestirii, devenind la unele emisiuni din ultima vreme de-a dreptul supărătoare. În loc să fie puţine, scurte şi directe, sînt numeroase, lungi şi emfatice (ca la *Tînăra Gardă,* de pildă).

Am dezbătut mai pe larg problema textului radiofonic, pentru că de ea depinde în chip fundamental nivelul artistic al emisiunilor de teatru. Asupra modului în care colectivul de interpreţi pune în undă o operă literară, sînt iarăşi multe de spus. Dar spaţiul restrîns al revistei ne obligă să revenim într-un număr viitor.

semnalăm

UN MINIM DE SARCINI PENTRU O RODNICIE MAXIMĂ

Teatrul, în virtutea funcţiei sale cultural-educative, urmăreşte să pătrundă cu cît mai deplină autoritate în mase. De aceea, se impune ca o îndatorire de principiu, asigurarea unei permanenţe cantitative şi calitative a spectacolelor. Deci, a producţiei.

În dorinţa de a nu depăşi însă unele termene, munca de pregătire a acestor spectacole se desfăşoară uneori în asalt, prejudiciind rezultatele. Pe de altă parte, concentrarea tuturor eforturilor la sediu îngustează orizontul de acţiune al unor colective. Considerînd producţia din punctul de vedere al nivelului şi frecvenţei spectacolelor, putem face o distincţie între „ce joacă" un teatru — deci, care este configuraţia repertoriului — şi „cum joacă", adică, evaluarea artistico-organizatorică. Asupra repertoriului şi a valorii artistice există o confruntare permanentă, atît din partea spectatorilor, cît şi din partea oamenilor de specialitate. Se vorbeşte însă mai puţin de activitatea organizatorică, considerată ca o problemă de a doua mînă şi internă. Eforturile celor ce însufleţesc acest „microcosmos social" care e teatrul, sînt, de aceea, demne de luat în consideraţie şi din acest punct de vedere strict determinat.

Aspectul organizatoric la care ne referim se împarte pe două probleme: utilizarea cadrelor şi contactul cu masele.

Orice iubitor de teatru, mai mult sau mai puţin cunoscător al criteriilor de organizare internă a instituţiei, va observa cu legitimă curiozitate o ciudată şi inexplicabilă disproporţie. În timp ce unele cadre actoriceşti, supralicitate, deţin la un moment dat monopolul întregii activităţi, altele, de forţe egale sau sensibil diferenţiate, rămîn nefolosite luni şi chiar stagiuni de-a rîndul. Vom da ca exemplu Teatrul „C. Nottara", la care în stagiunea 1958/59 (pînă la 6 noiembrie) actorii N. Tomazoglu, Eugenia Bădulescu, Puica Stănescu, Dinu Ianculescu, Ludovic Antal, Stroe Atanasiu şi alţii n-au jucat în nici un spectacol, în timp ce Nicolae Niculescu a înregistrat cifra record de 66 de spectacole jucate, iar Ion Mîinea, Jean Lorin Florescu, Iarodara Nigrim au însumat între 40—45 de spectacole fiecare.

Această realitate suscită o explicaţie şi o întrebare. Explicaţia (pe care o poate da fiecare din numele citate şi necitate) constă în aceea că nu toţi actorii pot fi solicitaţi în munca de pregătire a unui spectacol şi, de cele mai multe ori (cum sistemul dublurilor se practică sporadic şi restrîns), numeroase forţe rămîn neîntrebuinţate pe o perioadă destul de îndelungată. Se pune atunci întrebarea: care este aportul concret al acestor cadre la îndeplinirea scopului cultural-educativ al instituţiei pe care o reprezintă? Întrebarea se pune în virtutea unui principiu elementar de etică profesională și vizează nu persoana în sine a unui actor, ci cauza. Se constată o folosire prea puțin temeinic justificată a forțelor existente și disponibile la un moment dat. Faptul provoacă nu numai discrepanța între supralicitare și stagnare, dar și disproporția frecventă și aparent inevitabilă în cuantumul eforturilor depuse pe parcurs. Exemplificînd și de data aceasta, constatăm că la Teatrul Municipal, în stagiunea 1957—1958, față de 378 de spectacole jucate de Șt. Ciubotărașu, 372 de către Carol Kron, 428 de către Gh. Petreanu, 371 de către Paul Nestorescu, actorii Traian Petruț, Emil Reisenauer, Ana Negreanu și Mimi Enăceanu au realizat, în ordine, doar 38, 51, 7, 14 spectacole. Sau, la Teatrul Tineretului, actorul Cezar Rovințescu a realizat în stagiunea 1958/59 (pînă la 1 ianuarie) performanța de 94 de spectacole jucate, în timp ce, în aceeași perioadă, Lia Șahighian, Florica Demion, Paula Tudor n-au depășit limita a 10 spectacole. Și lista se poate completa cu exemple asemănătoare, printr-o confruntare a statisticilor celor 36 de teatre cîte numără întreaga țară. Asemenea distribuire disproporțională a cadrelor există, se practică, se repetă. Consecințele se resimt atît în zona de utilitate maximă a teatrului, cît mai ales în însăși evoluția fiecărui actor. Dezvoltarea, perfecționarea, autodepășirea se pot greu închipui fără continuitate în munca de creație, presupun efort permanent, muncă încordată și perseverentă de zi cu zi. Cîte talente, declarate promițătoare la absolvirea studiilor, s-au pierdut ori nu s-au împlinit în teatru, din lipsă de participare, din inactivitate?

Cazul nu este propriu numai actorilor. Tot la Teatrul Tineretului din București, de mai bine de șase ani, doi regizori *încă* tineri — Cornel Popa și Eugen Dovides — n-au avut de montat decît un spectacol fiecare, ocupîndu-se în restul timpului de asistență de regie. Acest lucru se petrece la un teatru al tineretului, într-o perioadă în care alți tineri s-au afirmat deja în alte teatre ca personalități și li s-a creat un fond apreciabil de spectacole (Dinu Cernescu la Teatrul Național din Craiova, Radu Penciulescu la Teatrul de Stat din Oradea, Valeriu Moisescu la Teatrul de Stat din Galați, Dumitru Dinulescu la Teatrul de Stat din Brăila etc.). Se pare că tinerețea, pentru teatrul care vrea s-o reprezinte de mai multă vreme la București, are apanajul speranțelor. Ca atare, cei doi regizori speră de șase ani că într-o zi...

Ne gîndim, o clipă, la eforturile supraomenești ale unor actori ca Aristizza Romanescu, Constantin Nottara, Tony Bulandra, Aristide Demetriade, Ion Brezeanu și mulți alții, care erau nevoiți să pregătească și să susțină zeci de roluri pe stagiune, într-un ritm care ar demobiliza pe mulți actori de astăzi. Și în pofida acestei extenuante frecvențe artistice care oferea toate premisele unei elaborări superficiale, ei au creat, seară de seară și spectacol după spectacol, momente de înaltă desfătare, de neuitată emoție. Numărul rolurilor interpretate în decursul carierei sale de marea actriță Aristizza Romanescu depășește cifra de 600; cît va fi însumat totalul reprezentațiilor? Găsim aici *numai* exemplul unei desăvîrșite conștiințe profesionale și pe acela al dăruirii totale și dezinteresate? Sau, poate, și o mută mustrare adresată generației teatrului actual, privilegiată de condiții și perspective nebănuite pe vremea Aristizzei Romanescu.

Se impune, așadar, o mai rațională utilizare a forțelor artistice, o distribuire judicioasă și permanentă a sarcinilor, în așa fel încît contribuția fiecăruia să fie întotdeauna și într-adevăr efectivă. Teatrul, în tendința de a cuprinde o zonă din ce în ce mai largă de influență, are nevoie de forțe sporite. Exigențele devin reciproce în contactul cu masele și, din acest punct de vedere, acțiunea de solicitare a cadrelor se amplifică, se mărește de la o zi la alta. Intensificarea acestui contact se poate obţine, în primul rînd, prin sporirea activităţii de instruire a echipelor artistice de amatori. Angrenarea unui număr cît mai mare de actori în această acţiune directă de culturalizare constituie, pentru mişcarea noastră teatrală profesionistă, un obiectiv imediat şi, în acelaşi timp, premisa folosirii proporţionale a tuturor elementelor actoriceşti de care dispune teatrul nostru. Dar, contactul cu masele reclamă, pe planul producţiei, şi intensificarea spectacolelor în afara sediului. Nenumărate cluburi muncitoreşti, cămine culturale, şcoli, universităţi aşteaptă cu nerăbdare pe mesagerii Thaliei. Teatrele n-au decît să pătrundă în aceste locuri, de multe ori neglijate, şi să-şi exercite nobila lor menire de transformare a conştiinţelor. Este inadmisibil ca sub pretextul lucrărilor de renovare care se execută la sediu, unele colective de frunte, ca Teatrul Naţional din Iaşi şi Teatrul Naţional din Craiova, să se dispenseze de obligaţiile curente de producţie şi să prezinte sporadic şi convenţional numai cîteva spectacole pe lună (Teatrul Naţional din Iaşi: 10 în luna septembrie, 5 în octombrie, 6 în noiembrie; Teatrul Naţional din Craiova: 11 în luna septembrie, 4 în octombrie, nici unul în noiembrie), în timp ce un colectiv mai restrîns dar mai conştiincios, aparţinînd oraşului Sf. Gheorghe, realizează în condiţii ceva mai vitrege un număr mult mai mare de spectacole (15 în luna septembrie, 22 în octombrie, 23 în noiembrie). Explicaţia? Teatrul din Sf. Gheorghe a programat aproape zilnic deplasări în cuprinsul regiunii, jucînd, de multe ori în condiţii improprii, cu acelaşi entuziasm ca la sediu. Să mai amintim de răsunătorul turneu întreprins de un colectiv bucureştean — Teatrul Muncitoresc C.F.R. — în cele mai îndepărtate comune şi sate de pe cuprinsul ţării, în aceeaşi perioadă în care — asemenea teatrului din Iaşi şi celui din Craiova — lucrările de renovare întreprinse la sediu nu-i ofereau posibilitatea unor manifestări comode?

Este de datoria factorilor responsabili ai fiecărui colectiv artistic să determine o exigenţă sporită orientării organizatorice a activităţii la sediu şi în afară. Exigenţă impusă de necesitatea satisfacerii permanente şi depline a cerinţelor culturale crescînde ale oamenilor muncii. Producţia artistică, cea care asigură într-un fel certificatul de existenţă al teatrului, va deveni astfel din ce în ce mai eficace, dobîndind deplină finalitate.

Considerînd cele enunţate mai sus de domeniul organizatoric, nu înseamnă că trebuie neglijate valoarea şi calitatea artistică a producţiei teatrale. Distribuirea proporţională a cadrelor actoriceşti urmăreşte asigurarea unui minim de sarcini, de a căror îndeplinire obligatorie depinde însuşi randamentul artistic al instituţiei. Proporţia nu înseamnă nivelare. Nu trebuie să cerem unui actor mai puţin dotat să joace acelaşi număr de spectacole şi aceleaşi roluri ca cele realizate de un maestru. Dar îi putem cere să joace un *anumit* număr de spectacole, iar atunci cînd necesităţile distribuţiei nu-l solicită la sediu, el poate îndeplini, cu tot atîta eficacitate, în perioada respectivă, sarcinile ce derivă din instruirea echipelor artistice de amatori.

Scopul primordial al oamenilor de teatru este transformarea conştiinţelor; o cît mai strînsă legătură cu masele de spectatori va asigura, în condiţii de reciprocitate, împlinirea cu succes a acestui scop. Şi o doresc nu numai artiştii. O doresc mii de prieteni anonimi care vin la teatru şi îi dăruiesc, în semn de consideraţie şi recunoştinţă, prinosul aplauzelor entuziaste.

***

Prin recentul ordin al Ministerului Învăţămîntului şi Culturii se introduc, cu caracter experimental pînă la 1 septembrie 1959, sarcinile minimale lunare ale fiecărui actor, regizor, pictor scenograf etc. Un *minim cantitativ* va asigura deci — în condiţiile unei oportune sistematizări — permanenţa în activitate a tuturor membrilor ansamblului şi, în special, proporţionalizarea atît de mult disputată în ultimul timp. Un act de firească necesitate, impus de desfăşurarea evenimentelor — din care am încercat mai sus să desprindem unele aspecte — care va asigura, credem, premisele unei rentabilităţi maxime.

însemnări

FIECARE SPECTACOL — O PREMIERĂ !

Am fost sezisați, în ultima lună a anului ce s-a scurs, că unele din spectacolele teatrelor din Capitală s-au degradat, că actorii joacă oarecum plictisiți, că în orice caz nu mai poate fi vorba de prospețimea și calitatea artistică de la premieră. Fenomenul era îngrijorător, așa că în primele zile ale lui ianuarie am început să colindăm, seară de seară, teatrele, oprindu-ne mai ales la spectacolele vechi, care țin de mult afișul și care ar fi putut vădi mai ușor efectele de „coroziune" ale timpului. Am văzut, printre altele, al 273-lea spectacol cu *Omul cu mîrțoaga* și al 183-lea cu *Institutorii* la Național ; am fost la *Femeia îndărătnică* (191), *Fîntîna Blanduziei* (136) sau *De partea cealaltă* (198), la Teatrul Armatei; n-am lăsat la o parte nici *Don Carlos* la Municipal, nici *Hoții* sau *Antigona* la Teatrul Tineretului, și nici *In căutarea bucuriei*, atît de frecvent programat la „Nottara"...

Plănuisem, de la început, ca titlu al însemnării-sezisare o lozincă : *fiecare spectacol — o premieră!* Poate că această aspirație n-a fost realizată în întregime pe toate scenele — ea rămînînd un permanent țel de atins — dar cert este că în Capitală se joacă, desigur cu unele excepții, cu simțul răspunderii față de public și de nobila misiune a artistului. Nu s-a făcut remarcat nici un semn de oboseală, de degradare; nu s-au rostit replici într-o doară, nu s-au adăugat mișcări scenice inutile, grija pentru degajarea și transmiterea mesajului în public s-a dovedit prezentă (inclusiv la matinee, faimoase în trecut prin interpretarea de mîntuială).

Aceasta nu înseamnă că am vrea să trecem sub tăcere unele fenomene care — fără să constituie neapărat cauze de oboseală a spectacolelor — cer să fie semnalate. E vorba de comportarea cîtorva actori. Noul interpret al lui Chirică din *Omul cu mîrțoaga* (N. Enache), de pildă, își construiește personajul pe o linie excesiv de monotonă, pe o singură culoare : a bonomiei dezarmate. Ceea ce se traduce într-un debit verbal excesiv de lent, într-o melopee lungă și monocordă (finalul actului I capătă astfel o lungime greu de suportat). In *Institutorii*, Damian Crîșmaru, foarte bine axat pe un rol de patos și sinceră dăruire (Flemming), vădește totuși un îngrijorător defect de respirație, care întretaie inoportun monologurile. Tot în *Institutorii*, P. Cristescu (fiindcă rolul e „prea" mic ?) joacă superficial, fără convingere. Vrînd poate să fie foarte firesc și cu totul „degajat", Dinu Lucian (Biondello) își ia prea multe libertăți de mișcare și rostire în *Femeia îndărătnică*. Corul din *Antigona*, pe de altă parte, dă unele semne de oboseală prin unii din componenții lui (în special Cezar Rovințescu) etc. Toate aceste cazuri n-au avut, însă, darul de a influența nivelul general al spectacolelor.

Analiza celor văzute ne-a îndemnat să consemnăm cîteva observații. Să le dăm o ordine :

a) calitatea spectacolului se păstrează direct proporțional cu respectarea distribuției de la premieră *(Fîntîna Blanduziei, Femeia îndărătnică) ;*

b) dacă se face loc dublurilor, acestea dau randamentul cel mai bun cînd sînt încadrate de cîțiva interpreți de bază ai distribuției *(Institutorii, De partea cealaltă) ;*

c) promovarea tinerilor de talent trebuie făcută prin încadrarea lor în distribuții cu actori maturi și experimentați *(Don Carlos, Antigona, Institutorii) ;*

d) un spectacol, de la început greșit pus în scenă sau mediocru, rămîne greșit și mediocru pînă la capăt *(Antigona) ;*

e) cu cît spectacolul se păstrează mai proaspăt și calitativ mai ridicat, cu atît afluxul publicului e mai mare. (De fapt, cu excepții neînsemnate, sălile erau *înțesate* la spectacolele despre care vorbim).

f) în sfîrșit, anumite metode, anumite soluții de control și de supraveghere elaborate de teatre se arată a fi pe deplin salutare.

Asupra acestui din urmă punct, cîteva precizări. Teatrul Armatei, de pildă, a luat excelenta inițiativă de a desemna cîte un membru al consiliului artistic care să asiste, prin rotație, la fiecare spectacol și să-și facă, în scris, observațiile critice. Un fel de „brigadă a controlului calității".

Oricît de revelatoare ar părea, soluţia e firească, fiind o dreaptă aplicare a atribuţiilor consiliului artistic. Exemplul ar trebui să fie urmat de toate teatrele, dovedindu-se eficient.

Desigur, se mai pot găsi şi alte metode pentru a controla şi păstra neştirbit un spectacol. Nici una nu va putea, însă, înlocui esenţialul: conştiinciozitatea, simţul de răspundere, elanul actorilor şi al regizorilor, al tuturor celorlalţi colaboratori ai scenei, văzuţi şi nevăzuţi.

Şi acestea au existat, au trăit — în genere — în spectacolele amintite. Drumul spre realizarea imperativului *fiecare spectacol — o premieră!* e ascendent.

P.S. Tocmai pentru că publicul răspunde atît de prompt, printr-o afluenţă generoasă, la calitatea artistică a spectacolelor, n-ar fi rău ca teatrele să-şi îmbunătăţească şi celelalte condiţii ale funcţiei de „gazde". Ne referim la condiţii extraartistice, să le zicem gospodăreşti. De pildă:

1. Spectacolele să înceapă exact la ora anunţată (chiar şi atunci cînd sînt televizate);
2. să nu se amîne sau să se înlocuiască spectacole în ultima clipă (din motive „tehnice" sau nu);
3. să se ungă scaunele, ca să nu mai scîrţîie; de asemenea, să fie reparate şi podelele scenei;
4. plasatorii să-şi numere banii de la vînzarea programelor în pauze, nu în coasta spectatorului atent;
5. să se evite curentul de aer (mai ales iarna) provenit de la geamuri sparte sau uşi prost închise etc.

Şi o doleanţă, nenumerotată, a cronicarilor posesori de permise: un tratament ceva mai binevoitor din partea personalului de sală. Ei vin să-şi facă meseria şi nu trebuie socotiţi abili „evazionişti fiscali", care nu plătesc biletul de intrare.

Fl. P.

MUZEE TEATRALE

Puţine din teatrele noastre din provincie s-au preocupat pînă acum de organizarea unor mici muzee teatrale în care să fie prezentat istoricul teatrului din localitate. Cu excepţia Teatrelor Naţionale din Cluj, Iaşi şi Craiova, teatrele de stat înfiinţate în ultimii 15 ani nu au dat o atenţie prea mare acestei probleme care, la prima vedere, ar părea colaterală activităţii artistice a unui teatru.

Totuşi, în foarte multe din oraşele în care s-au înfiinţat acum teatre permanente, a existat în trecutul mai îndepărtat o activitate teatrală remarcabilă pentru perioada începuturilor teatrului romînesc. Este cazul oraşelor: Botoşani, Oraşul Stalin, Piteşti, Oradea, Arad, Turda, Timişoara etc.

Cine ar fi mai indicate decît secretariatele literare ale acestor teatre să ia iniţiativa unor cercetări şi să prezinte publicului tradiţia locală a teatrului romînesc? La Botoşani se găsesc sumedenie de documente în legătură cu teatrul lui Costache Caragiale, înfiinţat înainte de revoluţia de la 1848; la Oraşul Stalin, arhivele conţin mărturiile primelor spectacole în limba romînă date la începutul secolului trecut, precum şi dovezile activităţii culturale romîneşti din timpul răscoalei lui Tudor; în regiunea Timişoara a funcţionat unul din cele mai vechi teatre — cel de la Oraviţa; teatrele din Ardeal ar putea dispune de bogate colecţii de documente în legătură cu teatrul şcolar, în legătură cu manifestările teatrale profesioniste care au avut loc la începutul secolului trecut, ca şi cu istoricele turnee din Ardeal ale lui Matei Millo şi Mihail Pascaly. Depistînd şi expunînd aceste documente, teatrul din fiecare localitate ar aduce o contribuţie de seamă nu numai la stabilirea trecutului cultural al oraşului respectiv, ci pentru însăşi istoria teatrului din ţara noastră.

Iniţiative locale nu lipsesc în această privinţă. Este pilduitoare activitatea lui Iosif Sîrbuţ de la Arad. Acum 10 ani, cînd s-a înfiinţat Teatrul de Stat din Arad, tov. Sîrbuţ — pe atunci tehnician al teatrului — a început prin a aduna obiectele vechi găsite în teatru, cu scopul de a arăta colegilor săi modul în care s-au dezvoltat mijloacele tehnice de scenă în ultimele 7—8 decenii. In 1949, cînd teatrul din Arad împlinea 75 de ani de cînd a fost construit, Iosif Sîrbuţ a încercat pentru prima dată organizarea unei mici expoziţii teatrale, în colaborare cu Muzeul regional. An de an — în cei 10 care s-au scurs de la înfiinţarea Teatrului de Stat din Arad — tov. Sîrbuţ a continuat să adune documente şi mărturii ale activităţii artistice-teatrale, romînă, maghiară şi germană. Cînd teatrul şi-a sărbătorit cinci ani de activitate (1953), a fost deschis şi muzeul acestuia. Cu toate că astăzi — din cauza reconstrucţiei teatrului — muzeul este îngrămădit într-o singură încăpere, tov. Iosif Sîrbuţ nu conteneşte să îmbogăţească colecţia de documente, care cuprinde piese foarte valoroase.

In Muzeul Teatrului de Stat din Arad se găsesc mărturii ale vieţii teatrale locale de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, afișe ale trupelor care au dat spectacole în acea vreme, documente în legătură cu primele spectacole romînești date de către școlarii Convictului romînesc din Arad în al doilea deceniu al secolului trecut, numeroase și extrem de valoroase documente (afișe, manuscrise, fotografii) în legătură cu mișcarea teatrală revoluționară de la 1848, colecția de afișe și apelurile adresate de Millo și Pascaly în turneele făcute la Arad, documente ale mișcării teatrale muncitorești de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și multe altele.

Creatorul acestui mic dar interesant și valoros muzeu nu se mulțumește numai cu prezentarea documentelor. Este mai mult decît lăudabilă pasiunea sa pentru cercetările făcute în sprijinul valorificării elementelor teatrale romînești și maghiare din trecut. I. Sirbuț este un frecventator asiduu al vechilor biblioteci ale orașului ; el a avut inițiativa punerii unei plăci comemorative pe clădirea vechiului teatru de la Arad (poate cel mai vechi teatru din țară, în care s-au dat în 1818 primele spectacole în limba romînă și unde au jucat Millo și Pascaly) ; a publicat în presa locală articole cu date noi despre turneele lui Pascaly la Arad. Cu sprijinul forurilor locale va fi pusă o placă comemorativă pe casa lui Ion Popovici-Desseanu, în care s-au întîlnit Mihail Pascaly și Mihail Eminescu cu Iosif Vulcan și Popovici-Desseanu pentru a pune bazele unui teatru romînesc în Ardeal.

Pasiunea lui Iosif Sirbuț îi face cinste lui și teatrului din Arad. Cercetătorii și istoricii de teatru au multe motive să-i fie recunoscători. Conducătorii teatrelor și secretarii literari îi pot urma exemplul și îndemnul pe care li-l dă.

S. Alterescu

PROGRAME ÎN CONT DEBITOR

In tradiția teatrului nostru nou, programele de sală au încetat de mult să fie o simplă prezentare a distribuției, după cum nu mai sînt nici pretexte de mică sau mare publicitate comercială. Astăzi, programele de sală, la majoritatea instituțiilor de teatru, constituie un ghid prețios, care-l introduce pe spectator atît în problemele piesei reprezentate, cît și în ale montării. Iar dacă pînă acum cîțiva ani, sufereau de mediocritatea ținutei grafice, în ultima vreme e o adevărată plăcere să asiști la întrecerea secretariatelor literare în a prezenta un conținut bogat și interesant, într-un cît mai atrăgător aspect grafic. Asistăm astfel la încetățenirea unei foarte sănătoase deprinderi, spectatorul plecînd acasă, în cele mai multe cazuri, cu o utilă și agreabilă piesă de album, care-i va ajuta oricînd să-și împrospăteze impresiile și imaginile scenice văzute.

Limitîndu-ne doar la stagiunea în curs, putem cita ca pozitive eforturile secretariatelor literare de la teatrele din Orașul Stalin *(Aristocrații)*, de la Oradea *(Mielul turbat)*, de la Cluj *(In căutarea bucuriei)* și chiar de la Reșița *(Vassa Jeleznova)*, care au adus o reușită îmbinare a conținutului (prezentare a autorului, a piesei, a problemelor de spectacol etc.) cu forma (fotografii, ilustrații, coperte în culori etc.).

E limpede că prima scenă a țării, Teatrul Național „I. L. Caragiale", nu putea să lipsească dintr-o asemenea competiție. De fapt, mai mult decît în alte părți, la teatrul bucureștean s-a vădit preocuparea de a pune la îndemîna publicului programe de calitate. S-a ajuns chiar la un „stil" : copertele au aceeași formă grafică, aproape toate au un cuvînt al regizorului, distribuirea materialului e făcută într-o anumită ordine etc.

Numai că, din păcate, lipsește consecvența.

După programele de ținută impecabilă la *Anii negri*, la *Omul cu mîrțoaga*, la *Institutorii*, de pildă, iată o simplă coală cu distribuția la spectacolele *Brecht* și *Lorca*. Tocmai la Brecht și Lorca ! Adică, tocmai la autorii care cereau o prezentare cît mai documentată și abundentă.

Se știe că Brecht are o concepție originală despre teatru și despre jocul actoricesc, concepție ferm statuată, cel puțin pentru propria lui operă dramatică. Brecht solicită în primul rînd mintea spectatorului, pe care nu vrea să-l capteze doar prin efecte emoționale. Iar actorului îi cere să „cîștige distanță" față de rol, pe care să-l privească critic și să-l redea „epic" în semnificațiile lui. Toate acestea ar fi pretins ca scenele din *Teroarea și mizeriile celui de al treilea Reich* și piesa *Puștile Terezei Carrar* să se bucure de o adecvată prezentare în programul de sală. Pentru ca spectatorul să se familiarizeze cu problemele textului jucat, era nevoie de o substanțială introducere în teatrul lui Brecht.

La fel cu Lorca, a cărui operă poetică și dramatică a fost puțin cunoscută pînă acum, la noi. Cu atît mai mult, cu cît piesa *Minunata pantofăreasă* este precedată în spectacol de un recital din poezia lorchiană.

Nu se poate nega că orice piesă, orice autor, necesită o prezentare cît mai pregnantă, pentru ca publicul să fie inițiat și informat încă înainte de ridicarea cortinei. Dar necesitatea aceasta devine arzătoare, mai ales cînd autorii și piesele sînt puțin familiare iubitorilor de teatru.

Trecem, astfel, Teatrul Național „I. L. Caragiale“ în cont debitor la rubrica programe substanțiale pentru Brecht și Lorca. Incă nu e tîrziu...

Fl. P.

SECRETARII LITERARI VORBESC

Probabil, mulți dintre spectatori nu vor fi aflat că undeva, în culisele teatrului, în penumbrele reflectoarelor și printre eforturile colective ale zecilor de actori, regizori, pictori-scenografi, machieuri, sufleri etc., se desfășoară, discretă, existența unui personaj învestit anume cu funcție și rosturi de o însemnătate deosebită. I se spune (și uneori așa și semnează în caietul-program, ca să-și mai aducă aminte de ceea ce trebuie să fie) *secretar literar*. Așa i se spune. De fapt, nici el și nici acei care îl recomandă astfel, nu știu prea bine de ce... Pentru că în teatru, acest personaj ciudat este de cele mai multe ori secretar, dar niciodată (decît cu excepții festive) *literar!* Cînd treburile merg bine și colectivul artistic (din care ar trebui să facă și el parte) înregistrează succese, meritele sînt atribuite în ordine ierarhică tuturor celor ce contribuie, direct sau indirect, la realizarea spectacolului (inclusiv mașiniștii, inclusiv personalul administrativ). Numai secretarului literar nu i se recunoaște o cotă cît de infimă. Dimpotrivă. Cind treburile merg prost, cînd teatrul este criticat pentru calitate îndoielnică sau stagnare, cînd se manifestă o cît de mică derogare de la conduita normală, de vină este, în cele din urmă, acest personaj. Atunci se află pentru prima dată că secretarul literar n-a alcătuit cum se cuvine repertoriul (pentru că a avut de întocmit la momentul respectiv dările de seamă, rapoartele și procesele-verbale care au fost cîndva de competența secretariatului conducerii); că n-a intervenit prompt și autoritar în consiliul artistic cînd s-a aprobat piesa submediocră a unui autor mult prea insistent (pentru că a fost tocmai atunci trimis să reprezinte conducerea la o ședință a sfatului popular regional); că n-a avut opinii în legătură cu distribuirea defectuoasă a actorului cutare în piesa cutare (pentru că, în perioada cînd s-a definitivat distribuția, avea de alcătuit caietul-program care se naște cu intermitențe de săptămîni); că n-a sezisat la timp degradările survenite peste noapte în unele spectacole... și așa mai departe. Se iau măsuri, secretarul (literar) primește o aspră mustrare verbală și... activitatea continuă la fel ca înainte, fără ca cel mustrat să fie pus în drepturi. Și istoria succeselor sau eșecurilor se repetă, cu consecințele descrise.

Iată de ce ni s-a părut oportună scrisoarea deschisă, publicată în „Contemporanul“ din luna octombrie a anului trecut de unul din cei 36 de secretari literari ai teatrelor noastre dramatice, Corneliu Dragoman de la Teatrul de Stat din Sibiu. Scrisoarea este intitulată: „Care e rolul secretarului literar?“ și oferă confraților argumentele unor meditații profunde. Corneliu Dragoman se întreabă (și intreabă) cu îngrijorare: „Nu este secretarul literar ideologul teatrului, consilierul lui literar și artistic, omul care cunoaște cele mai multe piese, cei mai mulți scriitori, omul care are ochiul cel mai pătrunzător, înțelegerea cea mai cuprinzătoare și organizarea critică cea mai judicioasă... ?“, „...nu este el adesea paznicul menținerii nivelului spectacolelor, popularizatorul lor prin presă și caietul-program...?“ Un alt secretar literar, de data aceasta de la Craiova, Petru Dragu, intervine cu o replică amară: „la noi există părerea că secretarul literar nu are de făcut mare lucru și că, tocmai de aceea, trebuie să facă de toate...“. Deci, un factotum! Constatarea este îndreptățită și pentru multe alte secretariate literare care funcționează în teatre cu investitura abstractă (și de ce exclusivistă ?) de *ideolog*, dar și cu însărcinarea concretă de a răspunde la toate corespondențele, de a pune numele pe invitațiile pentru premieră și de a face, din cînd în cînd, oficiul de curier, de a întocmi dările de seamă, planurile și rapoartele lunare, de a participa la tot felul de ședințe, cam multe și cam prea variate, ce-i drept.

Inițiativa revistei „Contemporanul“ de a publica opiniile secretarilor literari asupra muncii pe care o depun (și a aceleia pe care ar trebui s-o depună) este binevenită. Pînă la apariția acestor rînduri, poate că-și vor comunica părerile și alți secretari literari. Dar, „pentru ca 36 de secretari literari și alte cîteva zeci de referenți din teatrele dramatice să lucreze conform cu atribuțiile lor reale“, se impune luarea unor măsuri, de mult așteptate, care să definească și să stabilească sfera de însărcinări a acestor importanți factori în viața instituțiilor noastre teatrale.

Pe cînd, poate, un regulament de funcționare a secretariatelor literare ?

C. P.

meridiane

CONTEMPORANEITATEA PE SCENA TEATRELOR

Răsfoind revistele sovietice, putem observa cît de intens și de profund trăiește în preocuparea oamenilor de teatru sovietici problema contemporaneității. Minunatele perspective deschise de tezele raportului lui N. S. Hrușciov, în care cele mai curajoase visuri ale înfăptuitorilor Marelui Octombrie au căpătat forța convingătoare a cifrelor, îi însuflețesc pe oamenii de teatru sovietici. Ei sînt mîndri că, în traducerea în viață a celui mai măreț program pe care l-a cunoscut vreodată omenirea, li se acordă un loc de cinste.

Pentru rezolvări noi, cu adevărat contemporane, nu numai în dramaturgie, ci și în transpunerea ei scenică, pledează A. Goncearov, regizorul principal al Teatrului de Dramă din Moscova, în articolul său *Contemporaneitatea obligă* („Sovetskaia Kultura", nr. 144). Fiecare epocă — se spune în articol — își aduce contribuția sa nu numai în conținutul, ci și în forma operei de artă. Altfel nici nu se poate, căci n-ar mai exista corespondență cu conținutul, iar reflectarea artistică a vieții poporului ar fi condamnată la stagnare. „Cred că ritmului furtunos al existenței noastre, pe care o trăiesc și spectatorii — spune autorul — îi poate corespunde un dinamism mai puternic al lucrării dramatice. Acțiunea trebuie să fie concentrată la maximum. Caracterele trebuie să se dezvolte în adîncul evenimentelor, astfel încît eroii să manifeste maximum de activitate. O piesă construită dinamic capătă o plasticitate mai mare."

Partidul ridică cu o deosebită tărie sarcina dezvoltării multilaterale a omului nou — se spune mai departe în articol — și în special a simțului estetic. De aceea, teatrul sovietic trebuie să fie contemporan, nu numai prin repertoriu, ci și prin căutarea neîntreruptă a unei forme artistice a spectacolului, care să corespundă realității noastre. Aceste căutări ale mijloacelor artistice nu pot fi însă concepute decît în cadrul artei realiste.

In această perioadă de pregătire a celui de al XXI-lea Congres al P.C.U.S., oamenii de teatru sovietici sînt în mod special preocupați de felul cum creația lor poate fi apropiată și mai mult de problemele actuale, analizează o dată mai mult ceea ce s-a realizat în ultimul timp în arta scenică. De aceea, recenta ședință a Consiliului artistic-teatral din Ministerul Culturii al U.R.S.S. a pus în discuție tocmai modul în care teatrele se pregătesc să întîmpine cel de al XXI-lea Congres al partidului și, ca un corolar la această problemă, noile spectacole despre contemporaneitate, puse în scenă la teatrele Moscovei.

In referatul ținut de P. Tarasov, titularul Direcției generale a artelor din Ministerul Culturii al R.S.F.S.R., se spune că teatrele din R.S.F.S.R. răspund cu fapte concrete la apelul partidului de a prezenta spectacole cît mai bune despre oamenii sovietici. Este suficient să arătăm că din 795 de piese care se joacă, 500 sînt scrise de autori sovietici. „In dorința lor de a întîmpina cu cinste Congresul al XXI-lea al partidului — spune P. Tarasov — colectivele teatrale din R.S.F.S.R. vor prezenta în actuala stagiune 1.032 de noi spectacole, dintre care peste 700 sînt piese din dramaturgia sovietică, iar jumătate din acestea dezbat teme din actualitate."

Crearea de noi spectacole — se spune mai departe în referat — nu este unica formă de pregătire a teatrelor pentru Congres. Colectivele teatrelor și-au luat sarcina de a întări prin toate mijloacele legătura lor cu poporul, cu oamenii din fabrici și colhozuri, cu intelectualitatea sovietică. Pentru ca această apropiere să fie mai eficientă, se prevede organizarea unor teatre populare de amatori, unde cei care iubesc arta teatrală să poată lucra sub îndrumarea unor regizori experimentați.

N. Kondakov, șeful secției teatrelor din sovietul orașului Moscova, a comunicat că în toate teatrele Moscovei s-au fixat premierele în cinstea Congresului. Astfel, Teatrul Mic pregătește *Testamentul* de S. Ermolinski, Teatrul „Vahtangov" — *Comunistul* de M. Șatrov, Teatrul Mossoviet — *Bătălie în marș,* după romanul Galinei Nikolaeva, Teatrul „Maiakovski" — *Ziua nu poate fi oprită în loc* de A. Speșnev ș. a.

A doua parte a ședinței a fost consacată noilor spectacole despre contemporaneitate, puse în scenă la teatrele Moscovei. Au fost analizate cîteva din ultimele premiere prezentate recent. La discuții s-a pus accentul în mod special asupra problemei contemporaneității.

„Poate fi arătată pe scena teatrului contemporaneitatea, poate fi arătat omul sovietic?" — s-a adresat celor prezenți la ședință A. Popov, artist al poporului al U.R.S.S. Răspunzînd la această întrebare, el a spus că oamenii de teatru sovietici trebuie să gîndească mai mult asupra acestei probleme, să învețe, să caute, să știe să sintetizeze laconic și simplu experiența noastră artistică".

„Trăim timpuri extrem de interesante — a spus N. Ohlopkov, regizorul principal al Teatrului „Maiakovski". Sîntem în ajunul Congresului al XXI-lea al partidului și trebuie să ne concentrăm toate forțele pentru a progresa. Trebuie să remarcăm că dramaturgii au început să folosească cu mai mult curaj materialul vieții, să ridice problemele acute ale contemporaneității."

Cea mai mare parte a cuvîntării lui S. Obrazțov, directorul Teatrului Central de Păpuși, a fost consacrată necesității creării de spectacole care să nu fie numai evenimente teatrale, ci și însemnate evenimente în viața obștească.

Ceilalți vorbitori — regizori și actori — au accentuat preocuparea lor de a răspunde cu cinste sarcinilor ridicate de partid.

La sfîrșitul ședinței a fost adoptată o chemare adresată tuturor oamenilor de artă sovietici.

In chemare se subliniază că, în prezent, în colectivele teatrale se observă o creștere a sentimentului de răspundere față de muncă, dorința de a face să progreseze arta, de a-și perfecționa măiestria, de a întări legătura artei cu viața poporului. Piesa sovietică contemporană ocupă în repertoriul teatrelor un loc tot mai important. In noile spectacole sînt ridicate problemele cele mai însemnate ale contemporaneității.

Consiliul artistic-teatral cheamă oamenii de artă să studieze viața, să studieze noul care se naște. Spiritul cu adevărat inovator în artă este posibil doar cu condiția cunoașterii noului din viață, a reflectării veridice a fenomenelor realității zilelor noastre.

Oamenii de artă sovietici sînt chemați să lupte împotriva pătrunderii revizionismului și altor curente străine în arta sovietică, să lupte împotriva adversarilor ideologiei comuniste, împotriva tuturor celor care împiedică progresul artei sovietice.

Consiliul artistic-teatral cheamă toți oamenii de artă sovietici să-și închine toate forțele și talentul lor pentru îndeplinirea sarcinilor de răspundere care le stau în față în anii construirii comunismului.

Noul avînt al artei sovietice — se subliniază în chemare — este posibil numai în condițiile întăririi permanente a legăturilor cu viața, cu poporul, care creează bunurile materiale, care construiește cu succes comunismul.

8 ianuarie 1959.

Ira Vrabie

BORIS LAVRENIEV (1891—1959)

După încetarea din viață a lui Fedor Gladkov, ziarele au adus vestea unei alte pierderi dureroase pentru literatura sovietică și pentru toți prietenii ei: moartea lui Boris Andreievici Lavreniev.

Bine cunoscut și cititorilor din țara noastră, Lavreniev aparține generației vîrstnice de scriitori sovietici, acelei generații care și-a făcut debutul în literatură cu puțin înainte de 1917, dar a primit cu adevărat botezul focului — și în viață și în scris — în anii furtunoși ai revoluției și ai războiului civil. Drumul lui de creație a fost îndeaproape urmărit și sprijinit de sfaturile și îndrumarea lui Gorki. Intocmai ca și Leonid Leonov, Konstantin Fedin sau Vsevolod Vișnevski, Boris Lavreniev a descoperit, datorită revoluției, adevărata sa menire și în viață și în creație. El a făcut parte din rîndurile acelor intelectuali ruși care au înțeles rolul măreț, eliberator, al Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și perspectivele uriașe pe care ea le deschidea poporului ; Lavreniev a apărat idealurile ei și cu arma în mînă, pe fronturile războiului civil, și cu condeiul în paginile ziarelor Armatei Roșii sau în filele primelor sale nuvele și povestiri.

Inceputurile literare ale lui Boris Lavreniev îl fac cunoscut în primul rînd ca prozator, ca autor de schițe, nuvele și povestiri. In anii 1923—1924, activitatea rodnică a tînărului prozator îl face să cîștige un cerc destul de bogat de cititori. Unele din operele sale de atunci (nuvelele „Vîntul", „Al patruzecișiunulea", romanul „Căderea republicii Itl") au intrat pentru totdeauna în patrimoniul literaturii sovietice, iar nuvela „Al patruzecișiunulea" a renăscut de curînd la o viață nouă, în filmul cu același nume, care s-a bucurat de un binemeritat succes.

Proza lui Boris Lavreniev venea să întărească acest sector al frontului literar din Uniunea Sovietică, care-și revendica în anii 1924—1925, locul cuvenit în ansamblul dezvoltării artelor.

Contemporane cu „Ceapaev", cu „Torentul de fier", cu „Orașe și ani", nuvelele și povestirile lui Lavreniev se înrudeau cu aceste opere clasice ale literaturii sovietice, atît prin tematica comună — aceea a revoluției — cît și prin năzuința autorului de a crea imaginea noului erou al vremii noi, de a zugrăvi chipul omului constructor al lumii noi.

Desăvîrșirea căutărilor lui Boris Lavreniev în acest domeniu s-a realizat în piesa *Ruptura*. Scrisă, întocmai ca și poemul lui Maiakovski „E bine", în cinstea celei de a zecea aniversări a lui Octombrie, piesa se inspira din epopeea glorioasă a crucișătorului „Aurora" și zugrăvea un moment dramatic din istoria luptelor pentru dărîmarea Rusiei țariste și instaurarea Puterii Sovietice. Alături de *Liubov Iarovaia* de Treniev, sau de *Uraganul* lui Bill Beloțerkovski, *Ruptura* a însemnat o cotitură în istoria dramaturgiei sovietice, legată de trecerea de la piese alegorice, abstracte, despre revoluție, la creații cu adevărat realiste, în care imaginea revoluției apare în toată plenitudinea ei.

Succesul uriaș de care s-a bucurat piesa se datora, mai ales, faptului că personajul principal, marinarul Artiom Godun, aducea o foarte interesantă rezolvare problemei eroului pozitiv, îmbogățind galeria de comuniști, creată de literatura acelor ani, cu o figură tipică, viguroasă și plină de viață.

In anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei, activitatea literară a lui Boris Lavreniev a fost deosebit de intensă. Numeroasele nuvele pe care le scrie, precum și piesele *Cîntec despre marinarii Mării Negre* și *Pentru cei de pe mare* sînt însuflețite de un adînc patriotism, de dorința fierbinte a scriitorului de a fi părtaș la măreața luptă pe care poporul său o ducea împotriva cotropitorilor fasciști.

Piesa *Pentru cei de pe mare* (1945) a însemnat un moment nou în evoluția literară a lui Lavreniev, pe drumul său de scriitor realist-socialist. In această piesă cu un puternic și dramatic conflict cu caracter etic, în care se discută despre probleme ca cinstea, onoarea de ofițer sovietic, în care se formulează principii de comportare în vremuri de răscruce, ca cele ale ultimului război, Lavreniev și-a propus și a reușit pe deplin, să înfățișeze bogăția lăuntrică a omului sovietic și superioritatea incontestabilă a moralei comuniste față de morala lumii vechi.

Inceputā încă în perioada Marelui Război pentru Apărarea Patriei, activitatea publicistică a lui Lavreniev se desfășoară cu o vigoare sporită în anii de după război, demascînd uneltirile și ațîțările imperialiștilor, toată politica lor de expansiune și cotropire.

In strînsă legătură cu temele abordate de Lavreniev în articolele sale publicistice, trebuie pusă și piesa *Vocea Americii* (1949) în care scriitorul denunță politica ațîțătorilor la un nou război. In același timp, prin figura căpitanului Walter Kidd și a lui Macdonald, scriitorul arată că oamenii cinstiți din America au început să înțeleagă politica dusă de cercurile conducătoare din S.U.A. și au hotărît să-și ridice glasul întru apărarea păcii și libertății.

Piesa *Vocea Americii* a însemnat o contribuție prețioasă a lui Lavreniev, și a literaturii sovietice în genere, la cauza păcii, la demascarea uneltirilor războinice ale imperialiștilor.

Moartea l-a surprins pe Boris Lavreniev în plină activitate, cu manuscrise ce-și așteptau definitivarea sau ultima revizuire, cu planuri și idei ce urmau să se întrupeze în imagini și personaje. L-a surprins ca pe un ostaș la postul său de luptă, stînd de veghe asupra destinelor literaturii sovietice, de care a fost atît de puternic legat de-a lungul întregii sale vieți.

Tatiana Nicolescu

„SABIA LUI DAMOCLES", O NOUĂ PIESĂ A LUI NAZIM HIKMET PE SCENELE SOVIETICE

Numele lui Nazim Hikmet este bine cunoscut în multe țări europene. Piesele sale: *Un om ciudat*, *Uitat de toți* și altele, se joacă nu numai pe scenele sovietice, dar și în multe alte teatre de peste hotare.

De curînd, Nazim Hikmet a terminat o nouă piesă, intitulată *Sabia lui Damocles*, în care demască pe ațițătorii la război, zugrăvind destinul tragic al „americanului mijlociu" din America zilelor noastre.

Această piesă a lui Nazim Hikmet, tradusă din limba turcă de A. Babaev și M. Pavlova, va fi reprezentată în curînd pe scena Teatrului de Satiră din Moscova.

Iată ce ne spune autorul despre noua sa piesă :

„Cînd am aflat că deasupra Europei zboară avioanele americane purtătoare de bombe atomice, am simțit toată grozăvia și imensul pericol pe care-l aduc omenirii aceste zboruri prevestitoare de nenorociri. Și, m-am hotărît să scriu o piesă despre această adevărată sabie a lui Damocles, care atîrnă deasupra capului întregii omeniri.

Teatrul și dramaturgia sovietică, pătrunse de ideile unui umanism înaintat, sînt chemate să joace un rol însemnat în lupta pentru pace. Iată pentru ce doresc să repet, prin mijloacele artei, că menținerea păcii depinde de voința oamenilor simpli, de popoarele lumii.

Mă voi strădui ca piesa mea să fie jucată și pe scenele teatrelor din țările capitaliste, unde oamenii simpli, ca și mine, sînt dușmani convinși ai războiului.

In piesa mea este mult tragism, dar ea cuprinde și elemente de satiră la adresa orînduirii capitaliste. In mod conștient vreau să arăt și să demasc prin lupa teatrului satiric, acel mecanism social al lumii imperialiste, care tinde să dezlănțuie tragedia războiului.

In mod intenționat, nu voi vorbi despre subiectul piesei, pentru ca el să fie o surpriză pentru spectatori. Voi spune doar că pentru această piesă am căutat noi posibilități de exprimare scenică, străduindu-mă să găsesc noi forme de operă dramatică".

A. Krupnov

Corespondentul revistei „Teatrul" la Moscova

TURNEU SHAKESPEAREAN ÎN U. R. S. S.

Teatrul Memorial din Stratford-upon-Avon a întreprins un lung turneu în Uniunea Sovietică, bucurîndu-se de o călduroasă primire. Presa sovietică a publicat numeroase și detaliate cronici la spectacolele prezentate de renumita trupă engleză. La primul spectacol, *Romec și Julieta,* jucat la Leningrad, G. Kozințev publică în paginile revistei „Sovetskaia Kultura" o amplă și pozitivă analiză. Arătînd că jocul actorilor, sobru dar totodată plin de concentrată pasiune, pune și mai mult în valoare textul clasic, cronicarul scrie: „Regizorul Glen Biem Shaw și trupa sa au rezolvat cu succes una din cele mai dificile sarcini ale teatrului shakespearean: îmbinarea realismului cu poezia". Pe scenă a apărut viața în toată plenitudinea ei, oamenii, așa cum sînt, cu relații veridice și sentimente autentice. Nu se simte nici o clipă convenționalismul teatral sau teatralismul ieftin. Așa scria și Shakespeare. Poezia lui este plină de tablouri din viață, de amănunte cotidiene. Precizia realismului în creația lui se îmbină cu forța înaripată a poeziei. Mai cu seamă acest lucru a fost demonstrat, cu pregnanță, de actorii englezi. Ei au vădit un profund respect pentru marea poezie shakespeareană, începînd cu redarea ritmului versurilor și sfîrșind cu reliefarea particularităților stilului shakespearean. Glen Biem Shaw a reușit să obțină puritatea caracterelor poetice ale eroilor marelui Will. Vorbirea solemnă a ducelui de Verona (Antony Nicholls) contrasta cu vorbăria slugilor, iar stilul ușor afectat al lui Mercutio (Edward Wadward) nu se aseamănă prin nimic cu replica clară a fratelui Lorenzo (Cyril Luckham). Decorurile realizate de Motly (nume-sinteză, realizat prin îmbinarea numelor pictorițelor Margaret Harris, Sophia Devine și Elizabeth Montgomery) au contribuit în mare măsură la succesul spectacolului. Cronicarul consemnează impresionat numărul redus de detalii arhitectonice care, transformîndu-se, formau noi și noi decoruri...

...Pe piatra rece a catafalcului se află întinse două corpuri nemișcate; amanții din Verona au murit pentru a deveni nemuritori. Intr-o liniște deplină — nu se auzea nici muzica solemnă, nu se lăsa nici cortina îndoliată — a luat sfîrșit spectacolul *Romeo și Julieta* al Teatrului Memorial englez.

Spectatorii moscoviți au întîmpinat și ei cu aceeași prețuire trupa Teatrului Memorial care, la Moscova, și-a inaugurat turneul tot cu *Romeo și Julieta.* La acest spectacol, „Sovetskaia Kultura" publică o cronică amplă sub semnătura lui Al. Anikist. Criticul remarcă printre altele că ceea ce a plăcut în primul rînd publicului moscovit, au fost ritmul și naturalețea interpretării. Regizorul Glen Biem Shaw a căutat să trezească interesul spectatorilor prin autenticitatea sentimentelor și pasiunilor prezentate pe scenă. Se părea că el interpretase textul piesei ca și cum ar fi fost scrisă de un dramaturg contemporan. Atenția principală a regizorului a fost îndreptată spre fundamentarea psihologică subtilă a comportării tuturor personajelor din scenă și a fost cum nu se poate mai potrivit să vedem pe scena de tradiție a M.H.A.T.-ului — se spune în cronică — un spectacol în care domină veridicitatea sentimentelor și autenticitatea caracterelor. Cronicarul subliniază că prospețimea tinerească, naturală, a lui Romeo (Richard Johnson) și a Julietei (Dorothy Tutin) le permite să-și concentreze toate forțele în dezvăluirea gamei de sentimente a eroilor shakespeareeni, jocul lor caracterizîndu-se printr-o fermecătoare naturalețe.

„Creația Teatrului Memorial este înaripată de dragoste pentru Shakespeare. Această dragoste este activă și n-o poți delimita cu noțiunea de «atitudine plină de grijă față de text». Teatrul nu vrea ca spectacolele lui să uimească printr-o monumentală măreție statică și nici să reprezinte o ilustrare la istoria teatrului shakespearean. El vrea să emoționeze spectatorii." Astfel își începe A. Karaganov cronica la alt spectacol prezentat moscoviților de teatrul englez: *A douăsprezecea noapte.*

Iată de ce — continuă el — teatrul, deși memorial, nu se ocupă totuși cu restaurarea spectacolelor prezentate de „Globus" și nu este preocupat să redea cu scrupulozitate, evenimentele trecutului îndepărtat, în acele forme scenice care erau obișnuite în vremuri de demult. Teatrul își spune cuvîntul său viu despre viața ce-și găsește ființă în piesele lui Shakespeare, iar acest cuvînt este adresat contemporanilor. In spectacolul *A douăsprezecea noapte* se simte suflul inovației, năzuința spre o nouă tratare a paginilor de atîtea ori citite. Se înțelege că nu este vorba de o modernizare cu orice preț. Teatrul nu folosește nici unul din șabloanele care reprezintă o repetare mecanică a unor forme de mult găsite. Atitudinea plină de grijă față de opera lui Shakespeare se îmbină aici cu năzuința de a folosi, cît mai din plin, experiența vieții și experiența artei însăși, pentru interpretarea într-un spirit cît mai contemporan a comediei lui Shakespeare.

Spectacolul a fost privit cu mult interes de publicul moscovit. Spectatorii sovietici, care-l cunosc și-l iubesc pe Shakespeare și datorită numeroaselor montări sovietice, nu au putut să nu aprecieze înalta ținută a Teatrului Memorial. De altfel, și actorii englezi au simțit sensibilitatea cu care publicul sovietic a urmărit spectacolele lor. In interviul acordat revistei „Sovetskaia Kultura" — Glen Biem Shaw, regizorul trupei, a spus : „Dacă mă veți întreba ce părere am de felul cum am fost primiți în Uniunea Sovietică, vă voi răspunde că sîntem uluiți. Indrăznesc să spun că nici la Stratford pe Avon, n-am încercat sentimente atît de puternice de bucurie și recunoștință ca acelea pe care ni le-a trezit entuziasmul publicului sovietic. Acest lucru ne-a lăsat o impresie foarte puternică".

I. V.

CREAȚIA MEA ARTISTICĂ

S-au împlinit cincizeci de ani de luptă puși în slujba dezvoltării teatrului contemporan sau „vorbit" (Huatziui), cum i se mai spune în China.

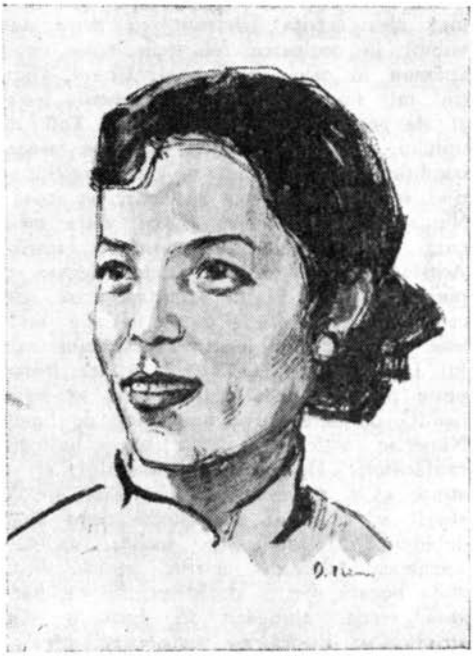
În jumătatea de secol care s-a scurs, și mai ales în cei nouă ani de după eliberare, s-au înregistrat în toate ramurile acestei arte succese însemnate. Profit de prilej ca să vă împărtășesc — eu, o modestă slujitoare a scenei — cîteva din amintirile mele. Ca să cunoașteți și dumneavoastră, prietenii mei dragi, din aceste amintiri, ceva despre drumul dezvoltării teatrului în China și despre strînsa legătură ce există între acest drum și procesul de autoeducare a actorilor noștri.

Am îndrăgit teatrul încă din copilărie. Cu toate acestea, cînd am pășit pentru prima dată pe scenă nu pătrunsesem încă esența artei dramatice, nu știam cui trebuie să slujească și mai ales nu vedeam vreo legătură între teatru și politică.

La început, m-am urcat pe scenă, mînată mai mult de nevoia de a-mi cîștiga existența. În anul 1931, eram nevoită să-mi întrețin părinții, frații mai tineri și sora ; am părăsit Peipinul și, în căutare de lucru, am poposit la Șanhai. Aici, după evenimentele din 28 ianuarie 1932, am intrat în ansamblul teatral de cîntece și dansuri „Tzimei", jucînd în două spectacole : *Drumul vieții* și *Moartea unui actor cu faimă.*

În acea perioadă, mișcarea pentru dezvoltarea teatrului se afla abia la început ; spectacolele se puneau în scenă anevoie și nu atrăgeau decît un număr foarte restrîns de spectatori. Cu toate că reprezentației i se adăugau numere suplimentare, cuprinzînd cîntece și dansuri, aveam din ce în ce mai puțini spectatori. În cele din urmă, actorii au cunoscut foamea.

Ceilalți slujitori ai scenei erau tot atît de nevoiași ca și mine.



Așa, mînați de nevoia de a trăi, cîțiva prieteni săraci ne-am strîns laolaltă și ne-am hotărît să jucăm teatru. Dar — veți spune —, ca să-mi cîștig existența, nu era neapărată nevoie să mă urc pe scenă; puteam găsi și altă soluție. Numai că, vedeți, așa tînără și fără de experiență cum eram, de îndată ce am cunoscut mai îndeaproape scena și slujitorii ei, m-am legat sufletește de toate acestea, am îndrăgit din toată inima teatrul și nu-l mai puteam părăsi pentru nimic în lume.

Mișcarea pentru avîntul artei teatrale, în rîndurile căreia m-am încadrat mai tîrziu, începuse să cunoască înrîurirea partidului. Tocmai datorită conducerii de către partid, această mișcare a izbutit să înlăture toate greutățile și să se dezvolte neabătut în slujba țelurilor comune ale revoluției. Nu știam în acea vreme că teatrul este unul din detașamentele partidului, în lupta sa pentru înflorirea culturii și artei. Oricum, chiar așa, neștiutoare, m-am integrat în munca teatrală și, sub conducerea înțeleaptă a partidului, m-am pomenit mînată de un șuvoi furtunos înainte, mereu înainte. Mă învăluise șuvoiul, mă ducea cu el, dar n-am căzut, dimpotrivă, am înțeles încetul cu încetul, drumul spre revoluție.

. . . .

În condițiile vechii societăți, actorul și mai ales actrița izbuteau cu mare anevoință să ocolească feluritele ispite ce le apăreau în cale. În Șanhai, Uhani, Ciuntin mi s-a întîmplat ca oameni bogați și de vază să-mi ceară mîna. Toți mă îmbiau, punîndu-mi însă aproape aceeași condiție: „ai să duci o viață fericită și n-ai să mai ai nevoie să apari pe scenă". Numai că teatrul era însăși viața mea: cum aș fi putut să renunț la scenă? Aceste sentimente erau strîns legate de piesa lui Tian Han: *Moartea unui actor cu faimă,* cea dintîi piesă în mai multe acte în care am jucat. Interpretam rolul lui Lin Fin-sian. O tînără actriță trecuse peste povețele dascălului său și se lăsase ispitită de perspectiva unei vieți de huzur. Nimerise astfel pe mîna unor huligani, răufăcători. De mîhnire, dascălul ei se stinse. Cît privește pe Lin Fin-sian, ce sfîrșit ar fi putut s-o aștepte decît totala decădere? Deseori, în vechea societate, asemenea talentate actrițe, atrase de o viața bogată, fie că decădeau, fie că, părăsind scena, ajungeau să ducă o viață strîmtorată, lipsită de perspective. *Moartea unui actor cu faimă* și alte piese asemănătoare nu numai că educau spectatorul, dar, în primul rînd, îl educau pe actor.

Teatrul a jucat așadar — în acest chip — un rol de seamă în educarea spiritului de rezistență împotriva agresorilor japonezi, atît în rîndul actorilor, cît și în rîndul publicului.

Una din cauzele falimentului ansamblului teatral de cîntece și dansuri „Tzimei" a fost ruperea lui de viața politică a vremii. Ne demonstrează acest fapt ansamblul teatral „Uiuehua". Acesta, strîns legat de viață, de politică, a cucerit în scurtă vreme simpatia publicului; spectacol de spectacol, sala se umplea pînă la refuz. Ori de cîte ori se rostea pe scenă un înaripat monolog patriotic, îndemnînd la rezistență împotriva japonezilor, se stîrneau aplauzele furtunoase ale spectatorilor, care, înflăcărați de jocul nostru, scandau împreună cu noi lozinci, ne pofteau să jucăm prin școli etc.

Am înțeles atunci că, în pofida sărăciei noastre, nu sîntem defel neputincioși. O tiradă patriotică rostită pe scenă făcea să izvorască din sufletul nostru forță, fermitate.

Atmosfera și sentimentele trăite în acea perioadă de teatru mi-au lăsat amintiri de neuitat. Spectacolele, care chemau la luptă împotriva japonezilor, au dezvoltat treptat în mine conștiința politică.

. . . .

La începutul Războiului de Eliberare m-am îndreptat spre Hong-Kong. Aci, paralel cu filmele în care jucam, am luat parte la activitatea cîtorva cercuri de lectură, menite să lămurească maselor condițiile de viață în raioanele eliberate.

În cei 20 de ani de viață teatrală, pe care i-am trăit, am pătruns, prin mijlocirea pieselor și personajelor interpretate, cu încetul în tainele artei dramatice și am înțeles cauza dreaptă a revoluției. Aceasta însă, datorită în primul rînd faptului că am intrat în mișcarea condusă de partid, că am fost educată de partid.

După eliberare, învățămîntul de partid și alte transformări din țară mi-au înlesnit și mai mult să-mi dezvolt conștiința politică.

Mi-am dat seama din proprie experiență că mișcarea pentru dezvoltarea artei dramatice, condusă de partid, a jucat un rol de frunte, nu numai în revoluție, și nu numai în procesul de educare a maselor, dar și în educarea slujitorilor scenei, în procesul lor de autoreeducare.

Mișcarea pentru dezvoltarea teatrului (Huatziui), condusă de partid, m-a ajutat să nu rămîn în urmă; mi-a dat putința să slujesc astăzi în continuare poporul, prin arta mea, să pășesc mereu înainte, odată cu șuvoiul tumultuos care conduce patria noastră spre progres.

Șu Siu-ven

cărți-reviste

UN ARTIST AL CUNOAȘTERII ȘI DIALECTICII

Înaintea apariției relativ recente a volumului tipărit de E.S.P.L.A.[1], numai două dintre piesele lui Brecht ajunseseră în mîinile publicului nostru. Se tipăriseră *Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich* și *Anna Fierling și copiii săi*, apărute sub îngrijirea Fondului Literar, într-un tiraj cu circulație restrînsă. Așa încît, nu protocolar, ci cu toată convingerea se poate afirma, după formula consacrată, că tomul editat de E.S.P.L.A. umple un gol, care de mai mult timp trebuia umplut. Este de datoria noastră să mai relevăm că alegerea pieselor — poate, cu excepția *Omului bun din Siciuan* — a fost bine făcută. Cititorul ia contact cu dramaturgia matură a lui Brecht, cu cîteva dintre piesele cele mai interesante scrise de dînsul și, totodată, i se oferă și o priveliște destul de cuprinzătoare asupra variatei game de posibilități a dramaturgului.

În legătură cu această chestiune se pun însă unele întrebări privind traducerea. În volum găsim și piese inspirate din medii diferite *(Domnul Puntila și sluga lui, Matti* și *Cercul de cretă caucazian)*, ca și piese scrise în maniere diferite *(Galileo Galilei* și *Omul bun din Siciuan)*. A asigura unitatea artistică a traducerii în această situație a fost — e de închipuit — o chestiune spinoasă. Ideea de a se fi încredințat toate piesele aceluiași traducător nu era, desigur, unica recomandabilă. Ar fi fost totuși, poate, necesar să fi existat o înțelegere prealabilă între traducători, privind principiile după care se putea asigura omogenitatea de timbru stilistic al volumului sau, dacă ea a existat, să fi fost păstrată cu mai multă rigoare.

Volumul se deschide cu o prefață scrisă cu sîrguință și cu vădită străduință de a informa cititorul asupra evoluției lui Brecht ca dramaturg, îndeosebi; dar, dat fiind faptul că publicul nostru se găsea în fața unui autor nou poate ar fi fost necesare o expunere mai detaliată a concepțiilor lui Brecht și o încadrare mai adîncă a teatrului brechtian în epocă, în opera dramaturgului — care, după cum se știe, a scris și proză și versuri — și în mișcarea teatrală generală: o situare a lui, de exemplu — fie ea cît de sumară — în raport cu concepția lui Stanislavski. Autorul prefeței analizează judicios, în ansamblu, teatrul lui Brecht, îi scapă însă, din păcate și unele formulări care, prin laconismul lor și, uneori, nu numai din această cauză, pot genera unele opinii ce nu corespund adevărului. Nu se poate afirma ritos că în *Anna Fierling* — aleg numai un exemplu — conflictul este numai interior, și cu atît mai puțin că prin efectul de înstrăinare, eroina ne-ar apărea ca fiind „conștientă" de contradicțiile ei.

Existența contradicțiilor în omul trăind în societatea bazată pe lupta de clasă nu a fost observată (pe plan literar, vorbesc) pentru prima oară de către Brecht. Cu toate acestea, între el și clasici există o distanță apreciabilă, egală cu aceea dintre scriitorul realist al veacului trecut și scriitorul de azi, înzestrat cu o concepție revoluționară. Brecht nu se limitează niciodată la conflictul moral sau psihologic; el caută și aprofundează izvorul social și politic, și chiar atunci cînd materialul artistic nu-i permite să indice soluția contradicțiilor printr-un personaj, el aduce în tratarea și înțelegerea lor, ceva nou, decurgînd direct din perspectiva ideologică marxistă. Această orientare vibrează la el în fiecare frază, e vie pînă în amănunte. Brecht urmărește apoi lucid, deliberat, programatic, felul în care e legat omul de societate — făcînd din ceea ce în alte opere, în cele realist-critice îndeosebi, era numai deductibil, însuși obiectul demonstrației —, felul în care nimicirea omului e adusă de societatea bazată pe exploatare. Aceasta este însăși tema *Annei Fierling*. Nu poți fi mamă și negustoreasă, umanul din om e ucis de exploatator, „omul cel bun", de „omul cel rău".

Tema revine în *Un om bun din Siciuan*. Omul bun din Siciuan sînt de fapt doi oameni, dintre care unul se travestește: Șen De și Șui Ta; concretizarea simbolică a omului „dublu", a celor două laturi ale contradicției.

În *Cercul de cretă caucazian* simbolul a dispărut si contradicția se realizează în doi oameni diferiți. Grușa și soția guvernatorului sînt cele două tendințe din inima Annei Fierling, cei doi oameni care trăiesc în Șen De etc. Are loc un fel de obiectivare a conflictului; pare că Brecht însuși vrea să ne comunice: conflictul care poate vi s-a părut interior, e numai oglinda conflictului social, dintre clase. Și, în acest conflict, omul care nu luptă, capitulează ca om. Omenia omului trăind în societatea bazată pe exploatare e mereu supusă ameninţărilor spre a fi nimicită.

---

[1] Brecht, *Teatru*,, E.S.P.L.A., 1958.

Din aceeaşi familie de idei se alimentează şi patetica piesă *Galileo Galilei*. La afirmaţia lui Andrea — „Vai şi amar de ţara care n-are eroi“ —, Galilei obiectează : „Vai şi amar de ţara care are nevoie de eroi“, ceea ce ne aminteşte de Anna Fierling, care, în acelaşi spirit, dar cu mai reduse rezonanţe sociale, observă că un general bun „n-are nevoie de viteji ; i-ar fi deajuns soldaţi de rînd“.

„Într-o ţară bună sînt deajuns şi însuşirile mijlocii“, va conchide Galilei, pregătindu-şi oarecum apărarea prin invocarea răului social. Eroismul, sacrificarea omului care luptă împotriva exploatării, a asupririlor de tot felul pe care le generează vechea societate, sînt acte prin care se acuză respectiva societate. Cu toate că dramaturgul pare a fi pregătit terenul pentru justificarea capitulării lui Galilei — savantul vinde, ca fiind a sa, o invenţie, un telescop, fabricat în Olanda —, sfîrşitul piesei refuză capitularea, compromisul.

De remarcat că tema lui Galilei luată din istorie nu a venit întîmplător sub pana lui Brecht. Dramaturgul găsea aici posibilitatea de a exprima una din ideile lui favorite : eşecul umanului — a unui anumit tip de om — în societatea bazată pe exploatare, idee care are drept corolar firesc afirmaţia că împlinirea umanului nu este posibilă decît într-o societate liberă de exploatare, în lumea socialistă.

Ultima piesă din volum, *Domnul Puntila şi sluga lui, Matti*, aplică interpretarea pe care o cunoaştem la un material nou, şi anume raporturile dintre un moşier şi omul care îl slujeşte. Ca de obicei, Brecht dezvoltă aproape polemic ideea lui, aici : ideea sociologiei marxiste cu privire la contradicţia dintre esenţa de clasă a exploatatorului şi aparenţa în care ea încearcă să se învăluie. Mai mult decît în oricare dintre piesele din volum, aici în *Domnul Puntila*, mişcarea scenelor e guvernată de legile disputei oratorice, de necesităţile analizei gnoseologice, de necesitatea demonstraţiei, prin care spectatorul este instruit într-un mod artistic superior — atît de propriu lui Brecht — să deosebească şi să acuze esenţa de clasă a moşierului.

Brecht supune analizei un tip de moşier de dată recentă. Divagaţiile lui Puntila, chiar cele de la beţie, sînt impregnate de culoare politică, el comentează direct pe marginea ideii de luptă de clasă etc. Puntila e un tip care, în felul lui, „ştie“, „a înţeles“ ceva. „Eu să fiu argat — declară el — i-aş mînca zilele lui Puntila.“ Puntila e un tip de moşier care a luat cunoştinţă de revoluţiile proletare şi a înţeles că omul trăieşte în linia intereselor lui de clasă. „Să fiu eu în pielea lui (a lui Surkkala — *n.n.*), la fel aş gîndi“ — spune moşierul. De aici, luciditatea lui relativă : faptul că nu-şi face iluzii cu privire la „devotamentul“ muncitorilor faţă de moşier ; de aici, concluziile lui limitate, dar care convin interesului lui egoist. Asemănarea lui cu monştrii imperialişti contemporani se impune. După ce, beat, îi dă lui Matti portofelul spre păstrare, cînd se trezeşte, îl acuză că i l-a furat. De toate necazurile lui el îi face vinovaţi pe muncitori şi pe comunişti. Este o diferenţă mare între o scenă ca aceasta şi politicienii burghezi care pretind, de exemplu, că mişcarea de eliberare a popoarelor coloniale este opera intervenţiei dinafară, a comuniştilor, dar în esenţă, tipul de raţionament, ura animalică împotriva comuniştilor e de aceeaşi natură.

Puntila reflectă o mentalitate reacţionară contemporană ; crearea lui literară e fructul unei conştiinţe marxiste, care a sezisat ce e esenţial, a urmărit să acuze ce e mai primejdios ; originalitatea lui — ca şi a întregii piese — e politică.

La rîndul său, Matti ştie tot, dar în sensul autentic al cuvîntului. Cînd stăpînul e treaz, el răspunde invariabil : „Da, domnule !“ Nu e slugărnicie aici, ci conştiinţa că în situaţia în care se află nu are la cine să apeleze pentru ajutor. (— Am să-l reclam! — rosteşte cineva. — Cui ? — întreabă Matti.) Cînd Puntila e beat, el îi serveşte adevărurile în faţă, pe care — se vede — le cunoaşte. Matti explică omul pornind de la determinările de clasă, de la situaţia economică etc. Dacă şi-a permis să-i propună Evei o plimbare pe cîmp, a făcut-o pentru că „era noapte şi pe urmă nu era vorba de căsătorie“, atunci însă cînd chestiunea devine serioasă, el va acţiona avînd în vedere că mama lui nu are decît „o singură sofa“ şi nu va eluda nici unul dintre elementele sociale de clasă, care au deschis între el şi fata moşierului, o „prăpastie“. Matti este şi el un erou contemporan, unul dintre oamenii care îndată ce i se va oferi ocazia se va alătura comuniştilor.

Contemporaneitatea şi contemporanizarea materialului uman i-au permis lui Brecht să exprime mai complex concepţia lui despre lume. E concluzia pe care, dincolo de valorile proprii, încă prea puţin studiate la noi, ale operei sale, ne-o prilejuieşte volumul recent apărut, cu patru dintre dramele lui mai semnificative.

Titus Priboi

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Coperta I: Constantin Bărbulescu (Cuza Vodă) și Costache Antoniu (Moș Ion Roată) în Cuza Vodă *de Mircea Ștefănescu — în spectacolul festiv al Teatrului Național „I. L. Caragiale"*

Coperta IV: Scenă din Aristocrații *de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Orașul Stalin*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

I. P. 2, c. 197

teatrul

Lei 5